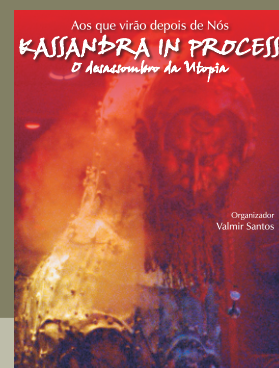
Cavalo Louco
Revista de Teatro do
Ói Nóis Aqui Traveiz

Leia!

A interpretação dos atores se caracteriza por uma atuação em estado alterado, um relativo abandono em função do caráter ritualístico artaudiano de seu teatro. O transbordamento da ação em direção à platéia faz nascerem signos que precipitam sonhos/pesadelos, cuja qualidade estética arrebata o espectador e provoca o desassossego.

O discurso da alteridade torna sensível o movimento do devir no que ele tem de indeterminado e imprevisível, em oposição ao discurso da mídia que faz parte de um sistema de controle articulado através de clichês que na história do Ói Nóis buscaram submeter a ação do grupo aos padrões de comportamento estabelecidos.

É no entrechoque destas posições, diametralmente opostas, que a teoria da filosofia da diferença fornece a Beatriz os referenciais para uma análise acurada e necessária para o teatro que fazemos hoje.

Registros em livro e DVD da pesquisa e organização da Tribo

Registra os passos trilhados pelo Ói Nóis Aqui Traveiz nestes 31 anos de atuação

Interessados em receber as publicações do Ói Nóis na Memória entrar em contato pelo e-mail: namemoria@oinoisaquitraveiz.com.br

Cavalo Louco

SUMÁRIO

EXPEDIENTE

EQUIPE EDITORIAL
Narciso Telles, Paulo Flores, Rosyane Trotta e Núcleo de Pesquisas Editoriais da Tribo.

PROJETO GRÁFICO
A Tribo

REVISÃO
A Tribo

FOTOLITO E IMPRESSÃO
Versátil Artes Gráficas

TIRAGEM
1.000 exemplares

COLABORARAM NESTA EDIÇÃO
Miguel Rubio Zapata, Edelcio Mostaço, Maria Amélia Gimmler Netto, Fernando Aleixo, Helio Barcellos Jr., Cláudio Alberto dos Santos e Alexandre Krug.

FOTO CAPA
Cristopher Bertoni

FOTOS
As fotos das páginas 3 e 4 são de Francesca Sissa, da 6 de Miguel Rúbio Zapata, da 7 de C. Reverte Bernal, da 8 de Fábio Hirata, da 9 de Murray Majunski, da 11 de Rainer Halama e das páginas 12 e 13 são de Maria Amélia Gimmler Netto. As fotos das páginas 15, 16, 34 e 35 são arquivo da Tribo, das páginas 17, 18 e 19 são arquivo do grupo República Cênica, das páginas 23 e 24 são arquivo de Augusto Boal e da 25 é de divulgação do Seminário Fronteiras do Pensamento. Na página 21 a foto é de Ann Mari, na 22 de Derly Marques, na página 26 acima de Grischa Meyer e abaixo de Renate Von Mangoldt. A foto da página 28 é de divulgação do grupo (Programa do Espetáculo), das páginas 29 e 30 são acervo de Ivan Albuquerque. As fotos das páginas 36, 37 e 38 são de Cisco Vasques. E as fotos das páginas 40, 41 e 43 foram retiradas de uma edição especial sobre Heiner Müller da revista de teatro alemã Theater der Zeit (fevereiro de 1996).

ISSN 1982-7180

A revista Cavalo Louco
é uma publicação independente.
Julho de 2009.

TERREIRA DA TRIBO
DE ATUADORES
ÓI NÓIS AQUI TRAVEIZ
Rua Santos Dumont, 1186 - São Geraldo
CEP: 90230-240 - Porto Alegre
Rio Grande do Sul - Brasil
Fones: 51 3286.5720 - 3221.7741 - 3028.1358
51 9999.4570
www.oinoisaquitraveiz.com.br
oinois@terra.com.br

EDITORIAL

Caríssimos! É com intensa alegria e euforia que lançamos o sexto número da **Cavalo Louco - Revista de Teatro da Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz.** Lembramos que ela é um veículo de reflexão sobre a prática teatral e pretende disseminar seus questionamentos para o maior número de pessoas. Colocar em prática a idéia de lançar uma nova edição a cada semestre tem nos exigido muita perseverança, mas a possibilidade de compartilhar nossos questionamentos e reflexões sobre a arte de Dioniso e de transmitir um sopro de liberdade, paixão e utopia alimenta nossa busca e nossa caminhada.

Nesse número temos um texto de Miguel Rubio Zapata, membro fundador e diretor do **Grupo Cultural Yuyachkani** do Peru. Yuyachkani é uma expressão do idioma quéchua, que significa "estou pensando, estou recordando". O grupo tem sobrevivido há quase quarenta anos de forma independente, realizando um trabalho que busca a memória de seu povo e reflexão sobre a sua realidade. Este coletivo de artistas concebe o teatro como ação política e investigação da cultura, realizando oficinas em comunidades marginalizadas do Peru, produzindo textos e diversas publicações, comprometidos com os direitos dos cidadãos. Trazemos também uma pequena reflexão da **Brava Companhia** sobre a sua trajetória desde que passou a ocupar com outros coletivos o espaço hoje chamado Sacolão das Artes, localizado num bairro de periferia da zona sul de São Paulo. Edelcio Mostaço, em seu artigo Um pouco de anarquismo não faz mal a ninguém, ao rememorar a origem e as bases do anarquismo, traz importantes questionamentos para os grupos teatrais brasileiros que tem se colocado contra o sistema hegemônico vigente e retomado os ideais de grupo e coletivo. Maria Amélia Gimmler Netto, em Ética e Boniteza na Mostra Jogos de Aprendizagem, ao analisar as vivências que aconteceram na Mostra Oi Nóis Aqui Traveiz - Jogos de Aprendizagem, reflete sobre a prática pedagógica do Oi Nóis. Na seção **Cavalo Louco Especial** trazemos uma entrevista com Wolfgang Storch, dramaturgo, um dos fundadores da Sociedade Internacional Heiner Muller, que esteve em Porto Alegre durante o Encontro Próximo Ato - Região Sul, realizado em outubro de 2008 pelo Itaú Cultural. Ele faz importantes reflexões sobre o teatro de Heiner Müller e sua atualidade tanto na europa como em países de terceiro mundo. Fernando Aleixo, do grupo **República Cênica** de Campinas / SP, em A experiência coletiva do teatro como contexto para uma formação autônoma do ator nos mostra como a experiência em coletivos teatrais com trabalho continuado possibilita ao artista o exercício pleno da conquista e afirmação de sua cidadania. Na seção **Magos do Teatro Contemporâneo** trazemos a experiência teatral de Augusto Boal, desde o trabalho no **Teatro de Arena** que culminou com a criação do sistema coringa à concepção do **Teatro do Oprimido** em seus anos de exílio, e a disseminação deste método teatral pelo mundo inteiro. Helio Barcellos Jr. nos traz uma matéria sobre dois outros grandes homens do teatro: Bob Wilson e Heiner Müller. Wilson como encenador e Muller como dramaturgo, são figuras centrais no teatro contemporâneo. Cláudio Alberto dos Santos nos fala sobre o sucesso retumbante que foi o espetáculo Hoje é Dia de Rock do **Teatro Ipanema** no início dos anos 70. Com autoria de José Vicente, a peça transformou-se numa manifestação de teatro contracultural em solo brasileiro, trazendo para a cena uma vitalidade nova e uma verdade recente que surpreendia seu tempo. Na seção **Conexão** publicamos quatro manifestos de diferentes movimentos que refletem a atual mobilização dos grupos de teatro no Brasil. Na seção **Crítica** temos a análise de Edelcio Mostaço sobre o último espetáculo de Teatro de Vivência da Tribo: A Missão (Lembrança de Uma Revolução). Temos ainda uma tradução de Alexandre Krug do texto O Pai de Heiner Müller. Nesse texto, de 1958, o dramaturgo fala pela primeira vez sobre sua relação com o pai.

Por fim, queremos fazer uma singela homenagem ao companheiro Reinaldo Maia, ator, dramaturgo e um dos fundadores do grupo **Folias d' Arte**. Finalizamos com suas palavras:

Mas sabemos que não é tarefa do Teatro substituir a vida. Ao contrário, sua primeira função seria de nos mostrar o que, no dia-a-dia, não somos capazes de ver a vida que levamos. Entendido como conhecimento e diversão, o Teatro tem como objetivo propiciar ao Homem o conhecimento de si próprio, como também da sociedade onde vive. E a mera "reprodução" da vida em si, nada nos acrescentaria e estaria desvirtuando a própria essência do Teatro. O que interessa, desde tempos imemoriais, para não falar desde as tragédias gregas, é o que está escondido debaixo do que nos "dá" o texto, a vida e a realidade.

EVOÉ

REINALDO MAIA

Espetáculo El último ensayo do **Grupo Yuyachkani** com direção de Miguel Rubio Zapata

NOTAS SOBRE O ITINERÁRIO E CONTRIBUIÇÕES DO TEATRO POPULAR NA AMÉRICA LATINA E PERU DESDE OS ANOS 70

Fragmento retirado do livro **Notas sobre Teatro**, de **Miguel Rubio Zapata***

1. A motivação do teatro popular e seu público

Se o que nos interessa são as motivações do teatro popular que significaram a renovação da cena na América Latina, encontramos aqui como essencial seu compromisso social aberto: a opção pela mudança que faz mostrar o mundo sempre em processo de transformação pela ação do homem.

O teatro popular se dirige prioritariamente a um público interessado na transformação social. Por isso este público não é um receptor do que a ele se propõe, mas exige um teatro essencialmente de busca e não de repetição, um teatro que lhe fale claramente, um teatro que lhe seja necessário.

Tal exigência não pode vir dos setores sociais cujas necessidades de consumo estão dadas pela ordem cultural estabelecida, aquelas que, no caso de nossos países, consideram que o teatral é algo que está escrito e que vem de fora. Quer dizer, consideram o teatro como reprodutor de uma cultura imposta, elaborado a partir de outras necessidades, muitas vezes alheias a nós.

Deve ficar explícito que a tônica que deve caracterizar o espírito da comunicação proposta pelo teatro popular nasce ao se constatar a exigência de um público que, ao fazer o teatro necessário, pede que este seja útil à sua vida. De maneira alguma somos tributários de uma ótica chauvinista rasa, nem pretendemos negar obras de inegável valor universal. Além disso, dramaturgos como Bertolt Brecht, George Bernard Shaw, Henrik Ibsen, Arthur Miller, entre outros, são referências obrigatórias para o teatro popular contemporâneo, por sua indiscutível contribuição teórica e dramática.

Começamos, ainda melhor, por constatar que dessa relação dinâmica com o público está nascendo a identidade de um novo teatro latinoamericano, cuja renovação parte de necessidades sociais, que explicam as novas formas e o uso que se faz das técnicas em função da relação que se mantém com o público.

É óbvio que a meta exposta é dada pela eficácia do criador em propor imagens à realidade cotidiana do espectador, que não pretenda reproduzi-la tal e qual, mas mobilizar o espectador em um jogo de complementaridade, para que ele faça um processo de elaboração ativa que o leve a completar a imagem que recebe. Ou seja, contribuir com seu papel de espectador a partir de sua experiência social.

Cabe assinalar também que o espectador está presente não apenas no momento em que recebe a imagem, mas desde antes, desde quando o grupo escolhe a obra, os temas, as técnicas. Quer dizer, está presente desde o início mesmo do projeto, porque é a ele que se está dirigindo o espetáculo, do qual participará como criador na leitura que deverá fazer para completar com sua imaginação o que a convenção cênica propõe.

2. Insurgência teatral dos anos 70: contexto político-cultural

Estas considerações resultam da reflexão que o teatro latinoamericano vem fazendo sobre sua própria prática. Situamos esta renovação do sentido e da modalidade do trabalho no que estamos chamando a insurgência do teatro latinoamericano a partir dos anos 70, cujas características seriam:

- O acesso das classes populares à cena como protagonistas.
- O processo de invenção de um teatro para um novo momento histórico.

Uma nova correlação de forças sociais e políticas é a sustentação desta insurgência do teatro durante os últimos trinta anos. A revolução cubana expressa este momento como gesto político e como fato social. Nas condições dadas pela intensidade e rapidez das mudanças que se sucedem neste processo continental, o teatro latinoamericano sente e acolhe a presença do popular, tanto na prática como no interior do processo criativo.

Não é por acaso então que tenha sido Cuba precisamente a sede do Primer Encuentro de Teatristas Latinoamericanos y del Caribe, que aconteceu em junho de 1981, promovido pela Casa das Américas. Neste evento se pôde fazer uma ampla avaliação deste processo. Suas conclusões tornam mais consciente este momento em que o teatro, a partir de sua modesta, mas significativa contribuição, influi nas mudanças políticas e sociais de nosso continente. Assim a comissão, que no evento analisou o papel do teatro na luta pela libertação nacional, assinala que a América Latina vive uma:

> (...) comoção de profundas repercussões mundiais. Os últimos vestígios do colonialismo europeu nos Andes estão paulatinamente desaparecendo e estes povos integram cada vez mais o que chamamos, no termo cunhado por Martí, "nossa América". (...) Em nenhuma outra região do mundo se combinaram tantas etnias e culturas. Em qualquer dos nossos povos, com predomínio de uma ou outra herança étnico-cultural ou com mescla de várias delas, coexistem os componentes diversos de nossa América. (...) Isso constitui nossa grande unidade, dentro de nossa múltipla variedade. Aí está nossa identidade potencial.

Identidade que se reafirma para além das fronteiras tradicionais ("do Rio Bravo até a Patagônia"), como foi evidenciada na análise feita pelas minorias latinas que vivem nos Estados Unidos:

Chicanos, portorriquenhos, os latinoamericanos em geral (...) todos estes povos mantêm identidades fortes, facilmente reconhecíveis. Nossos respectivos idiomas ainda se falam diariamente e as características básicas de nossas gentes, todavia nos caracterizam.

Isto, por certo, não apenas significa uma ampliação do conceito de latinoamericano, como também implica na incorporação destas experiências multiculturais ao destino do teatro latinoamericano.

O evento em Havana propôs como tarefa trabalhar pela dramaturgia nacional latinoamericana, entendendo-a não apenas como os textos literários criados para a cena, mas também como:

> (...) todos os elementos que conformam um espetáculo teatral e um movimento teatral, e como parte inscrita na cultura nacional e latinoamericana. O nacional da dramaturgia se refere ao vínculo estreito do teatro com a coletividade em todos os seus aspectos, desde aqueles que concernem diretamente à cena (linguagens sonoras e visuais) até a sobrevivência dessa comunidade, seu desenvolvimento, sua autonomia, sua identidade, etc. (Conjunto: 50, 1981)

O mestre colombiano Enrique Buenaventura, diretor e fundador do **Teatro Experimental de Cali (TEC)**, disse em uma entrevista:

> É evidente que o trabalho teatral está inscrito na cultura nacional, na formação, defesa e desenvolvimento de uma cultura nacional. É impossível estruturar uma cultura nacional sem estar unido à luta da libertação nacional. Por quê? Porque não pode existir cultura nacional se há uma completa dependência. Se o país vive uma situação de dependência, de semicolônia, de subdesenvolvimento. Se uma cultura nacional passa pelo que as pessoas comem, e se as pessoas não comem ou comem muito mal, isso tem a ver com a cultura. (...) Tudo isto faz parte da cultura e dentro de tudo isso está o teatro. Então, o teatro deve ser consciente de que faz parte da luta por uma cultura nacional, ou seja, a luta pela libertação nacional.

É esse o contexto social de nosso teatro e essa sua relação com seu tempo, com a época que nos tocou viver. Um teatro que assume sua meta e acompanha o passar dos povos na luta por serem protagonistas e forjadores de sua história.

O teatro latinoamericano busca, assim, o caminho em direção à sua própria e verdadeira imagem, que ele começa a vislumbrar e na qual começa a se reconhecer. Em um ensaio sobre a Nicarágua, Eduardo Galeano nos dá um testemunho a respeito do que há por descobrir e desvelar diante de nós, sobre nós mesmos e nossa cultura. Diz:

> Os guerrilheiros descobriram muito mais nos anos de luta armada, e os alfabetizadores, nos últimos dois anos, do que os conquistadores há quatro séculos e meio. A Nicarágua se multiplica em extensão e profundidade. Os jovens ensinaram, mas sobretudo aprenderam: conheceram, pelo menos um pouquinho, os países secretos que o país contém e se uniram à ignorada sabedoria e à insólita capacidade de formosura dos camponeses condenados à morte prematura pela fome, pela tuberculose e pela malária.

3. Descobrindo nosso próprio rosto teatral: duas expressões tradicionais peruanas

Sabemos que ainda há muito por descobrir sobre nós mesmos. Mantemos ainda uma imagem desarticulada do que é nossa própria face. Antes de aprender, devemos descobrir o que somos como povo, como nação, como continente. É por isso que a via do teatro latinoamericano não pode ser vista a partir dos valores do teatro europeu, mas sim a partir de um olhar atento à própria realidade presente e à história. Só desta maneira, com clareza em relação às nossas particularidades,

conseguiremos manter uma relação fecunda e em igualdade de condições com o teatro do mundo.

Por exemplo, temos no Peru encenações teatrais muito antigas que se mantém vivas e fortemente arraigadas às expressões culturais dos povos em que se desenvolveram. Uma delas é La muerte de Atahuallpa, da qual existem diversas versões em diferentes povoados. Outra é La tropa de Cáceres, encenação realizada todos os anos para comemorar a resistência local indígena ao exército invasor chileno durante a Guerra do Pacífico (1879-1884). Aparecem nesta festa os avelinos, bailarinos vestidos com farrapos que representam o exército guerrilheiro de Andrés Avelino Cáceres, líder que encarna a resistência popular frente ao colaboracionismo das oligarquias locais e regionais. Também aparecem as mulheres, que tiveram uma importante participação na resistência, e os soldados chilenos. Durante toda a apresentação, os personagens cantam coplas, dançam, interpretam. No caso de La muerte de Atahuallpa, parece que a tradição se conserva mais pura no povoado de Cajamarquilla. Segundo conta Pablo Macera, sua versão dá a sensação de que os índios ganharão e os espanhóis serão derrotados. Mas no fim, como é previsível, ganham os conquistadores e na praça do povoado é derramada a chicha, representação simbólica do sangue do Inca.

Estas celebrações começam a ser vistas com um olhar diferente, a partir do teatro popular, que se preocupa em indagar de uma maneira mais consciente as raízes de um povo que faz teatro há séculos.

Se nos remontarmos no tempo, encontramos entre os antigos peruanos, como classificações incas: o Wanka e o Aranway, para nomear o que o inca Garcilaso de La Vega chamou de tragédia e comédia, como gêneros conhecidos pelos quéchuas.

Espetáculo El último ensayo do **Grupo Yuyachkani** com direção de Miguel Rúbio Zapata

O Wanka, que tinha semelhanças com a tragédia sérvia, exaltava fundamentalmente a vida dos monarcas imperiais e sua temática se referia à história. O Aranway representava acontecimentos da vida cotidiana, pelo que seria similar à comédia. Diz-se que o espaço usado era circular, ao redor de uma cerca artificial chamada mallqui que servia como fundo para os atores.

O teatro, diz Jesús Lara em seu livro **La poesía quéchua**:

> (...) desempenhava não só uma função artístico-recreativa, mas também, e sobretudo, uma função social e política. Tinha a função de manter e engrandecer o mito do poder Inca, sua investidura divina e a soma de qualidades sobrenaturais que o colocavam no domínio da lenda. Por isso, o teatro era o gênero literário mais cultivado e, em todos os confins do Tahuantinsuyo, se encenavam, de dia e em lugares públicos, em todas as festas que se celebravam, peças que faziam chegar preferencialmente ao povo as façanhas dos Incas, sua bondade infinita, tudo aquilo que se considerava necessário para que o povo seguisse crendo no monarca, venerando-o e acatando-o.

Os amautas (mestres do império), utilizando o fato histórico do caudilho de Ollantaytambo (o soldado Ollantay que se sublevou contra os Incas e que, posteriormente, foi vencido pelas tropas do Império), transformaram esta história no que posteriormente se conhece como o drama de Apu Allantay e a fizeram apresentar em lugares públicos como uma forma de sublimar a invencibilidade das tropas incas e alertar os possíveis rebeldes.

Podemos ver claramente uma função social do teatro similar à sustentada por Aristóteles em sua **Poética**, conhecida como o sistema trágico coercitivo; ou seja, aquele que, depois de provocar a identificação com o herói (empatia), provoca a catarse como sentença social. Ainda que exista um debate amplo sobre o tema, aqui só nos interessa ressaltar a existência de um drama de altíssimo valor estético que, segundo diz seu estudioso Augusto Tamayo San Roman, é um núcleo dramático de origem inca que tem sido transformado através dos tempos no Ollantay que conhecemos.

Afirma-se, por outro lado, que Túpac Amaru mandava representar o Apu Ollantay para o seu exército, reconhecendo e efetivando o valor político e social que o teatro tinha entre os quéchuas. Anos depois, já derrotada a rebelião, junto às sentenças a Túpac Amaru, os espanhóis proibiram este tipo de encenação.

Não é casualidade que comecem a proliferar estudos sobre nosso antigo teatro. Isto é produto do processo que estamos assinalando. Nosso teatro começa a indagar sobre seu passado para dar sustento a seu presente, para ordenar em sua memória a trajetória, o caminho percorrido.

4. Os anos 70 no Peru: exigências de novas respostas

A insurgência teatral a qual nos referimos se expressa no nosso meio através da ressonante prédica nacionalista dos anos setenta. Contexto político motivado pelo processo de reformas iniciado durante o governo do general Juan Velasco (em outubro de 1968), e que expressa a reacomodação das forças atuantes na cena política nacional. A oligarquia tradicional sente a diminuição de seu peso no poder; os partidos tradicionais perdem capacidade de jogo e muitos de seus dirigentes optam pelo exílio voluntário ao verem prejudicados seus interesses; os partidos reformistas também recebem o plano de reformas que se inicia nas instituições financeiras, na indústria, na política internacional, na reforma agrária, etc., bandeiras que durante anos foram plataforma fundamental de sua prática e busca por eleitores.

A esquerda marxista, que vinha de uma fracassada tentativa guerrilheira em 1965, também mostra seu desconcerto, o que a leva a um longo período de discussões sobre como denominar o regime militar. Tipificações que vão desde os que acreditavam que nos encontrávamos nas portas da desejada revolução, até os que

assinalavam um novo tipo de fascismo, caracterizando o regime como "reformista burguês representante de uma burguesia nacional."

Enfim, todos os matizes possíveis para um questionamento que foi se esclarecendo com o tempo, em que as lutas populares e o retrocesso frente às reformas iniciadas, mais uma vez mostravam como o slogan da época "Reformas são reformas e não revolução" tinha pleno sentido.

Nestes anos, o movimento popular, que não foi presa fácil do discurso reformista, se encaminhou para o fortalecimento de sua independência política em importantes mobilizações como a dos mineiros, não apenas pelo salário, mas pela nacionalização da mineração; a mobilização dos camponeses através das ocupações de terras; a dos desabrigados por teto; a dos operários por salário e pela defesa de suas organizações legítimas frente ao paralelismo sindical orquestrado pelo regime. Estas mobilizações vão isolando o governo e têm seu ponto mais alto na greve nacional de julho de 1979, após a qual o governo militar se vê obrigado a convocar uma assembleia constituinte, como passo prévio à convocação de eleições, e o posterior início do atual período democrático após doze anos de ditadura militar.

Este período de reordenamento das forças sociais é sentido no teatro, demarcando com uma prática nova seu valor crítico e questionador do sistema social vigente. Se quiséssemos assinalar referências concretas daquele momento, teríamos que citar necessariamente o teatro camponês dirigido por Victor Zavala, dramaturgo e diretor que tem o mérito de levar pela primeira vez à cena a problemática dos camponeses pobres do Perú. Algumas de suas obras, como El Cargador (O Carregador), que estreou em Huamanga em 1965, ficaram muito conhecidas através de muitas apresentações em diferentes locais do país, tanto pelo teatro camponês como por outros grupos que a levaram a diferentes comunidades e povoados do Peru.

Espetáculo Adios Ayacucho do **Grupo Yuyachkani** com direção de Miguel Rúbio Zapata

O chamado teatro de sala tem sua maior expressão, ao nosso entender, na marcante encenação de Marat-Sade, pelo grupo **Histrión**. O teatro de rua surge com a saída para a Praça San Martín em novembro de 1968, do mesmo Jorge Acuña; com um giz para marcar o espaço, um pequeno banco e pouca maquiagem, cria um novo espaço para o teatro, virando o pioneiro de um movimento, que se multiplica primeiro na Praça San Martín e depois em muitas praças do país. Desta época são célebres as pantomimas criadas por Acuña como La sopita del pobre e La Confesión. Posteriormente, aparece o grupo **Cuatrotablas** com seu espetáculo Oye, e **Yuyachkani** com sua criação coletiva Puño de cobre. Esta obra testemunha a luta dos mineiros pela nacionalização da Compañía Cerro de Pasco Corporation.

Este momento é caracterizado por uma prática conjunta dos grupos com o movimento popular, onde os protagonistas das obras que estão sendo criadas, com as personagens populares e seus temas, são suas aspirações e problemas. Aí se inicia uma relação com o teatro latinoamericano, partindo de notícias que começam a chegar, que incentivam este propósito, sabendo de outros movimentos com intenções similares.

Constituem marcos deste momento a visita do mestre Atahualpa del Cioppo, com quem tivemos uma sólida visão do teatro de Brecht e sua relação com a América Latina; assim como a aproximação com o teatro independente do Uruguai. É memorável a visita de Augusto Boal e o teatro **Arena** de São Paulo, cujo texto Categorias do Teatro Popular vira uma referência obrigatória de atores e promotores do teatro popular. Posteriormente Boal, já no exílio, desenvolve seu chamado Teatro do Oprimido, o Método Boal. Também circulam os escritos teóricos e as obras de Enrique Buenaventura e se conhece o Método de Criação Coletiva do **Teatro Experimental de Cali**. Isto apenas para mostrar algumas referências, entre as quais não devemos esquecer o **Teatro Escambray** de Cuba e a marca que nos deixa ao sabermos que eles, um grupo de atores profissionais, deixam a cidade de Havana para criar uma comunidade teatral no campo.

O teatro popular se instala nos bairros, universidades e grupos independentes. O teatro universitário faz a sua contribuição e, nesse momento, é significativa a atividade promovida pelos estudantes da Universidade de San Marcos através de publicações, fóros, festivais e operações coletivas. O teatro da Universidade Católica dá sinais de vida em obras como Vietnam de Peter Schumann e Peligro a 50 metros do chileno Sieveking.

Ao mesmo tempo, este fenômeno se multiplica nos bairros populares de Lima, onde os migrantes, em sua maioria vindos da serra, encontram no teatro uma forma de expressão de acordo com suas necessidades.

As referências mais próximas para abordar esta necessidade deveriam ser procuradas nas festas populares dos povoados, em suas danças, nas noites escolares de teatro dirigidas pelo professor na província, quase sempre orientadas em função da representação de fatos históricos e religiosos que habitualmente se fazem nas escolas.

Mas este teatro jovem que começa a se fazer nos bairros instiga uma nova temática: a migração e a história do bairro. É essa a constante encontrada nas representações dos bairros; sempre vinculadas à urgência de uma reflexão que procura respostas a perguntas como: Por que viemos? Para que viemos? O que deixamos para trás? Merecemos esta situação? O que fazer? Perguntas fundamentais para quem a cidade, durante uma etapa de sua vida, foi a esperança de solução para seus problemas. Lugar onde se enfrenta uma realidade na qual só é possível sobreviver marginalmente, na periferia da cidade, na periferia das fábricas e na periferia do sistema econômico.

Elaborar a história do bairro através do teatro é também uma forma de afirmar esta nova vida, de narrar a invasão ou o resgate do terreno baldio, de como se deu um nome a esse novo pedaço de terra, que serve para viver e não mais para cultivar. Cada bairro tem a necessidade de dar testemunho dessa experiência heroica que significa formar uma nova periferia. E como não há historiadores entre seus moradores, este espaço é substituído pela poesia, a música e o teatro.

Neste contexto o teatro adquire uma importante significação, porque o público se encontra na frente de uma história que é sua, que pode discutir e modificar. O teatro dá a palavra e o público a toma, consciente de estar na frente de algo não terminado (em processo) e, pelo contrário, em constante transformação.

5. Contribuições do teatro popular

Este é, em nosso entender, uma aproximação da trajetória e do marco de inquietações em que se desenvolveu nosso teatro, com relação ao teatro latinoamericano em seu conjunto e sua recente história. Nutre-se de uma relação dinâmica com seu público, a quem procura, dirige-se e dialoga utilizando novos espaços. Esta relação dinâmica constitui a base para sua transformação, e este contato vital seu enriquecimento constante, cujas contribuições concretas começamos a observar por meio de novos e renovados conceitos, tais como:

1. Dramaturgia coletiva
2. Novos códigos e renovação da linguagem cênica
3. A noção de grupo
4. Um ator múltiplo
5. A maior consciência do nosso papel social
6. Um teatro dentro da cultura nacional.

5.1. A dramaturgia coletiva

Chega-se à dramaturgia coletiva pela necessidade de criação de espetáculos que satisfaçam as necessidades dos grupos de teatro que, estimulados por uma relação estreita com seu público, buscam, com eles e para eles, temas e propostas de espetáculos de interesse para o espectador popular. Este interesse se refere aos problemas imediatos e a novos temas, abordados de maneira insuficiente pelos dramaturgos, quando não ausentes de sua agenda.

A improvisação passa a ser uma ferramenta fundamental para a criação da dramaturgia do espetáculo. A estrutura dramática que aparece geralmente é uma estrutura aberta. Ou seja, sujeita a modificações de acordo com a trajetória do espetáculo, que se sustenta basicamente na sua relação com o público.

Compostas por cenas ou partes unidas por um narrador e/ou utilizando canções que constituem o fio condutor, as obras de criação coletiva tem feito com que a personagem individualizada tenda a desaparecer e os grupos sociais passem a ocupar a posição de protagonistas. Produto destas experiências, alguns grupos tem chegado a elaborar propostas metodológicas para o trabalho de criação coletiva.

5.2. Novos códigos e renovação da linguagem cênica

Uma evidência da riqueza deste momento do teatro popular e do peso que nele tem o coletivo, o grupo é a recuperação do teatro como fenômeno coletivo. A um olhar desatento isto parece um contrassenso, pois o teatro evidentemente tem uma marca coletiva, mas desvela uma abertura que difere da criação na tradicional estrutura autor-diretor-ator-público. Ao alterar as diferentes posições no processo criativo se pode ter uma maior consciência da especificidade de cada um destes momentos. Hoje assistimos a uma nova distribuição do trabalho teatral, pois, imersos no questionamento da autoralidade, surgem dramaturgos que optam pela experiência coletiva. Alguns, com muito acerto, estão se incorporando à dinâmica cotidiana dos grupos e a partir de um trabalho grupal elaboram propostas, e não solitário em seu gabinete.

5.3. O grupo como categoria do novo teatro

É inegável que este processo do novo teatro está condicionado à existência de grupos. A noção de grupo aparece como categoria, como motor fundamental deste processo. Não somente porque o grupo guarda a experiência, mas também porque faz dela uma reflexão cotidiana que permite sistematizar um processo de trabalho caracterizado pela invenção do espetáculo e a criação ativa de uma dramaturgia própria. A mesma noção que tem importância fundamental na criação coletiva.

O grupo transcende sua unidade para além do espetáculo e gera novos vínculos entre seus integrantes. Em geral, os grupos impulsionam correntes artísticas cuja obra merece ser analisada em conjunto.

A estrutura orgânica do grupo é a negação da companhia, cuja organização vertical, que contrata atores para uma obra, está a serviço de um diretor e de um ator que encabeça o elenco e que determina suas relações pela lei de mercado. Os grupos tendem a ser a expressão democrática de um objetivo a serviço do qual está a organização do mesmo. Estabelece relações mais horizontais e seus integrantes participam de todo o processo criativo: desde a escolha da obra ou do tema até o próprio momento da montagem, passando pela produção e pela distribuição coletiva das atividades técnicas.

Espetáculo Los Musicos Ambulantes, criação coletiva do **Grupo Yuyachkani**

5.4. Um ator múltiplo

Os sinais deste novo momento do teatro podem ser percebidos também no trabalho do ator e na renovação de sua técnica: falamos de um ator que dança, canta, fabula, toca diversos instrumentos musicais e faz com que seu treinamento corporal seja articulador de todo o seu trabalho. E isto por quê? Porque este ator, quase sempre, vai enfrentar uma situação pouco cômoda na rua ou na praça, com um público transeunte, essencialmente espontâneo, sobre o qual o ator tem que usar todos seus recursos e capturá-lo nos primeiros minutos, pois em qualquer outro caso se retiraria.

Isto faz com que o ator procure uma técnica adequada a esta necessidade e, ao mesmo tempo, desenvolva um especial sentido de observação, que o faz ficar muito mais atento e o sensibiliza diante das mudanças no estado de seu público. Este olhar especializado ajudará o ator a elaborar respostas imediatas e adequadas a qualquer estímulo ou exigência que venha do seu público. Por isso o ator deverá ter um corpo treinado para uma presença viva.

O grupo que vai para a criação sem preconceitos literários e que busca a comunicação efetiva com seu público é permeável ao uso de elementos e recursos tais como bandeiras, instrumentos musicais, pernas-de-pau, malabarismos, acrobacia, etc. Inicialmente incorporados como elementos de convocatória, estes agora fazem parte do vocabulário cotidiano da escritura cênica, quer dizer, apresentam-se como códigos dramáticos dentro da estrutura narrativa.

5.5. Uma maior consciência de nosso papel social como artistas

O teatro popular não foge do compromisso com a transformação social. Isto se manifesta em sua relação próxima com as organizações comunitárias: associações de moradores, sindicatos, paróquias, escolas, etc. Do calor desta relação surge um teatro de urgência, com obras criadas a serviço das necessidades locais, um teatro para o debate, para a tomada de consciência dos problemas fundamentais e a busca comum para a solução dos mesmos. Com um olhar e uma atitude próprios, o teatro popular está ajudando o teatro em geral a não perder de vista seu caráter social e vem contribuindo para a formação de uma nova moral e ética entre os artistas.

5.6. Um teatro dentro da cultura nacional

Já tendo se referido ao papel social do teatro dentro da luta por uma cultura nacional, é importante também se referir à importância que tem para a cena e para o desenvolvimento da linguagem dramática. Só o povo é capaz de oferecer raiz, identidade e destino às nossas nações. Quando os personagens populares aparecem na cena, estão refletindo seu papel e a força de seu destino. Ou seja, aparecem não como coadjuvantes, mas como protagonistas de sua história.

A festa popular, a música, a dança, as máscaras, os bonecos, o carnaval aparecem atualmente com frequência nas expressões de teatro popular. Do mesmo modo que é cada vez maior o número de obras em línguas nativas como o quéchua, no caso do Peru. Tudo isto significa uma renovação da linguagem cênica a partir da utilização de elementos reconhecíveis pelo povo, em cuja cultura sobrevivem signos ancestrais do nosso teatro.

***Miguel Rubio Zapata** é membro fundador e diretor do **Grupo Yuyachkani**.
Publicou o livro **Notas sobre Teatro** em 2001.

BRAVA COMPANHIA

Espetáculo A Brava da **Brava Companhia**

Ao assumir uma nova identidade em 2007, estrear o espetáculo A BRAVA e participar da ocupação cultural, com outros coletivos artísticos e integrantes da comunidade, do espaço hoje conhecido como Sacolão das Artes, a **Brava Companhia** iniciou uma nova fase em sua trajetória como grupo.

A realidade dos bairros periféricos da cidade de São Paulo sempre fez parte da história do grupo, que surgiu e tem atuado nesse território desde 1998 - além de que todos os seus integrantes são pessoas que ali nasceram e cresceram.

Desde o início da sua trajetória, o fato do grupo não possuir uma sede própria impôs à **Brava Companhia** uma série de deslocamentos, não só para a apresentação de seus espetáculos, mas também para a prática de sua pesquisa, ensaios e treinamentos que, muitas vezes, aconteciam em vários lugares diferentes durante uma mesma semana - locais que não eram os mesmos em que o grupo realizava suas oficinas, ou mesmo onde se localizava seu escritório de administração.

Essa ausência de um espaço fixo com capacidade para abrigar suas atividades obrigava a ação da **Brava Companhia** a acontecer de forma difusa, espalhada pelo seu território de origem e, certas vezes, dependente de uma série de parcerias e articulações para sua concretização. Essa realidade, somada às limitações financeiras de um grupo que opta por realizar um teatro que não segue a cartilha imposta pelo mercado, por um lado proporcionou à **Companhia** uma rotina de custosas mudanças, e por outro deu a oportunidade para que o grupo formasse uma extensa rede de parceiros, adquirisse um amplo conhecimento da sua região, além de despertar em seus integrantes uma vontade, cada vez maior, de compreender e interferir na realidade à sua volta.

E foi justamente por conta dessa rede de parcerias conquistada, e por essa vontade de interferir na realidade, que o grupo se juntou à luta pela reabertura do espaço de um antigo Sacolão Hortifrutigranjeiro no Parque Santo Antônio (bairro da periferia sul da cidade de São Paulo), e sua transformação em um espaço sociocultural. Luta iniciada pela Associação de Moradores local juntamente com outros coletivos culturais, artistas e lideranças comunitárias da região, e que culminou com a reabertura das portas do espaço em agosto de 2007.

A partir daí, instalada dentro de um espaço público localizado numa das periferias mais pobres da maior metrópole da América Latina, dividindo esse espaço com outros coletivos e artistas de linguagens diversas, a **Brava Companhia** passa a vivenciar seu território de forma diferente: em contato direto e diário com um espaço geográfico específico e sua população, e convivendo com todas as suas demandas e problemas sociais interferindo diretamente e de forma cada vez mais incisiva no seu trabalho.

Essa nova realidade tem despertado na **Brava Companhia** uma série de questionamentos e reflexões acerca de sua ação. Questões como: até que ponto o trabalho de um grupo de teatro é relevante num local onde há pessoas sem ter o que comer e onde jovens e crianças consomem drogas pela rua em plena luz do dia? O trabalho de um grupo de teatro é apenas evidenciar esses crimes sociais em seus espetáculos, ou será que mais deve ser feito?

Outra nova experiência que o grupo tem vivido desde sua instalação no Sacolão das Artes é o contato mais frequente com o Poder Público local (subprefeitura). O fato do prédio ser público obriga a **Brava Companhia**, e também os demais coletivos ali instalados, a dialogar intensamente (e muitas vezes de forma não amistosa) com os representantes do Poder Público local, de forma a evitar interferências e ingerências no espaço e no trabalho dos grupos. É uma relação bastante difícil, ainda mais num momento em que a cidade de São Paulo conta com uma gestão pública que não tem, e nem sinaliza com a possibilidade de ter, alguma proposta política concreta para a área cultural.

Na contramão desse fato, o projeto da **Companhia** aprovado pela Lei de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo em janeiro de 2008 (projeto pensado e construído para, além da continuidade do trabalho de pesquisa do grupo, também dar vida cultural ao Sacolão das Artes), desde o seu início, tem possibilitado uma gama de atividades de qualidade e com acesso gratuito aos moradores da região do Parque Santo Antônio.

Mas, mesmo com a realização de uma intensa ação cultural, a **Brava Companhia** e os demais grupos que ocupam o Sacolão vivem uma rotina de ameaças e tentativas de interferências no seu trabalho por parte do Poder Público local que, a cada troca de representantes, surge com ideias eleitoreiras e assistencialistas para a utilização do espaço.

É nesse contexto que atualmente a **Brava Companhia** realiza seu trabalho teatral que busca, cada vez mais, uma estética que reflita, à sua maneira, seus sonhos, revoltas, questionamentos e convicções, e uma ética que oriente suas ações em meio a um cotidiano de adversidades e contradições. Uma estética e uma ética de resistência.

A BRAVA

A BRAVA é o atual espetáculo da **Brava Companhia** que tem circulado intensamente por festivais e mostras de Teatro em todo o Brasil.
Concebido para apresentações em rua ou espaços alternativos, o espetáculo conta de forma épica a trajetória da heroína francesa Joana d'Arc traçando um paralelo com a história da própria **Brava Companhia**.
Imagens e a agenda de apresentações do espetáculo podem ser acessadas no Blog da **Brava**: http://blogdabrava.blogspot.com

Sacolão das Artes

O Sacolão das Artes é o espaço onde a **Brava Companhia** desenvolve suas atividades. É um prédio público atualmente ocupado por diversos grupos e artistas da periferia sul da cidade de São Paulo, que ali pesquisam, produzem sua arte e realizam uma intensa programação cultural.
Imagens e informações sobre o Sacolão das Artes podem ser acessadas em: www.sacolaodasartes.net

UM POUCO DE ANARQUISMO

NÃO FAZ MAL A NINGUÉM

Edelcio Mostaço*

O dia 15 de janeiro de 2009 marcou o bicentenário do nascimento de Pierre-Joseph Proudhon (1809-1865), por muitos considerado o pai do anarquismo. A data, reduzida a notinhas discretas na imprensa da esquerda, passou inteiramente em branco; bem ao contrário do que ocorreu por ocasião do centenário, no começo do século passado, quando a cidade de Besançon, terra natal de Proudhon, recebeu uma estátua em bronze solenemente inaugurada pelo presidente da França.

Após o triunfo da onda burguesa marcada pelo 18 Brumário, o país vai conhecer um novo processo de insurreição apenas em 1848, quando se inicia a Segunda República, pretendendo reavivar os sentidos revolucionários então perdidos. Proudhon foi então eleito deputado da Assembleia Nacional, aquela que forjou uma nova constituição e onde ele militou com afinco em benefício da implantação de uma nova ordem social.

Num momento em que assistimos à renascença dos ideais de grupo nos coletivos teatrais brasileiros, voltar às bases do anarquismo certamente não fará mal a ninguém, podendo ajudar a esclarecer alguns procedimentos em curso, cujas origens estão nesse movimento político. Embora o insubordinado Proudhon tenha sido declarado o pai do anarquismo, esse, sem dúvida, não nasceu com ele nem teve seus contornos conceituais e filosóficos inteiramente traçados em sua obra. Tanto o socialismo quanto o anarquismo possuem manifestações ao longo de toda a história ocidental e uma inextrincável rede de relações mútuas interliga os dois sistemas políticos.

A Utopia

Se nos primórdios utopia significou uma falta de lugar, uma terra inexistente, um país ideal onde tudo e todos viviam felizes, logo a noção imantou-se de significados mais concretos: o desejo e a vontade de lutar por um mundo mais justo e igualitário. Esse desejo é reconhecido como central pelo anarquismo, como a pulsão primária que impele os homens à vida social, ao desfrute gregário, à partilha dos bens comuns, à ausência de poder central; daí an-archia, não-poder. Tais sentidos foram indelevelmente forjados no pensamento do chamado socialismo utópico, através das obras de Saint-Simon, Fourier, Owen e Godwin, eminentes contemporâneos da era pré e pós Revolução Francesa.

Proudhon distinguiu-se como incansável batalhador das causas populares, tendo apresentado à Assembleia Nacional o projeto de um Banco do Povo, iniciativa que visava romper o oligopólio capitalista e possibilitar, pela primeira vez, a ampla circulação da riqueza. Para ele a revolução política era apenas o primeiro passo para outra mais decisiva, a revolução social, uma vez que somente esta poderia assentar as bases de uma nova cultura pública, cidadã e libertária. Tal é a base utópica do anarquismo: a abolição da propriedade e do Estado como mediação à livre organização popular e a distribuição da riqueza segundo as necessidades de cada um. Tais ideias não são comunistas, como pensam alguns, mas socialistas e anarquistas, fincadas numa sólida base nascida da convivência entre grupos sociais quando irmanados numa tarefa comum. Por recusar a existência do partido único e a hierarquia política da burocracia sindical, Proudhon foi apontado por Marx como "uma contradição viva", desentendimento entre ambos que se torna definitivo em 1847, e acabará levando ao aleijamento dos proudhonistas quando da fundação da 1º Internacional Socialista, em 1864.

Para Proudhon, havia uma dialética positiva e outra negativa em suas proposições; onde, de um lado, o Estado, a Igreja e a propriedade deveriam ser duramente atacados e rejeitados, ao mesmo tempo em que, através de contínuos experimentos sociais ligados à livre associação, à reciprocidade (base do mutualismo), à igualdade e ao federalismo, uma nova ordem seria forjada, paulatinamente, através das novas relações que frutificassem. Ou seja, havia uma radical oposição entre os dois líderes quanto à política: Marx defendendo a necessidade do partido operário conduzir a organização das massas e Proudhon militando pela livre associação.

Manifestação do **Bread and Puppet** contra a Guerra do Vietnã em 1969

NÃO FAZ MAL A NINGUÉM

No verbete Anarquia, que ele escreveu para o Dicionário Larousse, surge anotado:

> (...) com essa palavra quero indicar o termo final do progresso político. A anarquia é, se assim pode-se expressar, uma forma de governo ou de constituição na qual a consciência pública e privada, formada pelo desenvolvimento da ciência e do direito, é suficiente para manter a ordem e para garantir todas as liberdades; na qual, portanto, o princípio de autoridade, as instituições policiais, os instrumentos de prevenção e repressão, a burocracia, o fisco, etc., estejam reduzidos e simplificados ao máximo; onde, ainda com mais razão, as instituições monárquicas e a centralização sejam substituídas pelas formas federativas. (...) As leis funcionarão por elas mesmas, sem vigilância e sem imposição, por meio da espontaneidade universal.

A vida, os escritos e a ação política de Proudhon serviram para inspirar um jovem russo de classe abastada que, atendendo ao chamamento revolucionário, renunciou às benesses de sua classe de origem e atirou-se no mundo: Mikhail Bakunin (1814-1876). Com ele o anarquismo irá conhecer contornos mais efetivos, uma vez que, nos embates concretos frente à condução da luta dos oprimidos posteriores à 1ª Internacional, a discussão não mais ocorria no terreno das possibilidades, mas no das alternativas.

Em Dresde, após os levantes de 1849, Bakunin ganhou projeção em toda a Europa, mas também conheceu uma sucessão de prisões e perseguições pela polícia, culminadas com seu encarceramento na Sibéria. Reafirmando a necessidade do internacionalismo e do federalismo defendidos por Proudhon, o novo líder anarquista igualmente lutou pela necessidade da abolição do Estado e do princípio autoritário na condução da revolução social. Foi ele o principal articulador e difusor da noção de autogestão, assim como da negação do partido único e da ditadura do proletariado.

Após sua morte o anarquismo conhecerá dois outros grandes nomes: o russo Pyotr Alexeyevich Kropotkin (1842-1921) e o italiano Enrico Malatesta (1853-1932). Marcados pelo positivismo da segunda metade do século XIX, o primeiro efetivou uma reinterpretação da dialética hegeliana sob os auspícios da ciência, rejeitando o princípio darwinista de vitória dos mais fortes em relação aos mais fracos como uma lei natural; advogando, ao contrário, o pleno desenvolvimento humano tendo como base o mutualismo, o fim do individualismo burguês e a exploração recíproca entre seres humanos. Suas ideias frutificaram especialmente na Espanha por ocasião da proclamação da república (1936), conformando ali uma das mais expressivas manifestações do anarquismo em todos os tempos. O segundo marcou-se pelo agudo realismo, investindo contra o ingênuo otimismo que sempre rondou muitas ações anarquistas, afirmando que tal sistema não corresponde a uma evolução natural – histórica ou moral –, mas a uma conquista da inteligência frente à barbárie instituída, um triunfo da razão humana. Para ele conta mais o exemplo que o discurso, a elevação ética que enfrenta a degradação, a injustiça ou a violência do sistema instituído. Devoto de um pacifismo de base, não descartou, contudo, o recurso à violência para combater as ações daqueles que oprimem os seres humanos.

Arte e cultura

Ao contrário dos comunistas, os anarquistas sempre dedicaram especial atenção à arte e à cultura, reconhecendo no movimento do espírito a base sobre a qual deve ser edificada a ação social transformadora. Neste sentido, fortes laços interligam a criatividade à pedagogia, fundamentando um outro território em relação aos conflitos sociais. O anarquismo reconhece que a ignorância leva à miséria e esta à ignorância, círculo vicioso dificilmente quebrado quando deixado à espontaneidade. Daí ter apoiado todas as grandes inovações ligadas à pedagogia laica surgida entre o final do século XIX e a primeira metade do XX, bem como a atuação das vanguardas artísticas que marcaram o mesmo período.

Para Bakunin, três princípios devem reger a construção pedagógica da sociedade: o nascimento sob condições de higiene; uma educação racional e integral, acompanhada de instrução baseada no trabalho, na razão, na igualdade e na liberdade; e um meio social onde o indivíduo cresça igual aos demais, isto é, reconhecendo de fato e de direito os limites que devem reger a convivência humana (O sistema do anarquismo). A essa associação entre trabalho manual e intelectual foi dado o nome de educação integral, visando ultrapassar as dicotomias associadas ao culto do indivíduo e à exacerbação subjetiva. A cultura em geral – e a arte em particular – ocupam papel de relevo na constituição do sujeito, promovendo uma indissociável relação entre saúde, beleza, inteligência e bondade, quatro dos fundamentos que devem guiar toda a atividade experimental.

Contra a educação religiosa ou estatal, as maiores instituições repetidoras dos padrões existentes, o anarquismo voltou-se para o cultivo da cultura laica, incentivando festivais e atividades ao ar livre, nas quais o teatro sempre ocupou papel de destaque. Atividade grupal por excelência, o teatro incentiva o desabrochar das personalidades, a superação de inibições e a discussão dos comportamentos que atravessam o grupo, quer no sentido real quanto metafórico, fazendo aflorar a gênese das contradições sociais, dos preconceitos e da má-educação que presidem a vida capitalista. Além da escola, a cultura fornece um acréscimo contínuo de novas experiências tanto para quem a pratica quanto para quem a usufrui, fomentando um envolvimento que dura toda a vida.

O anarquismo esteve presente nas manifestações da vanguarda russa no período revolucionário, bem como orientando muitas das ações dadaístas, expressionistas e surrealistas. Na segunda metade do século XX foi assumido por diversos grupos estadunidenses de projeção, como o **Living Theatre**, o **San Francisco Mime Troupe**, o **Bread and Puppet**, o **Teatro Campesino**, entre outros, alargando as fronteiras culturais de temas e problemas abarcados nas produções.

No final do século XIX e nas primeiras décadas do XX o anarquismo promoveu um assaz curioso modo de propagar a cultura e a arte: as seratas ou veladas, uma sequência de atrações que geralmente enfileirava um recital de poesia, um drama, uma conferência, uma comédia ou farsa e, culminando o evento, um baile. Autores ligados ao movimento encontraram, nesse ambiente, condições para exercício da criatividade e desenvolvimento dos respectivos talentos artísticos, em produções que tomavam os temas da época como assuntos centrais.

No Brasil, São Paulo conheceu amplo desenvolvimento dessas seratas, entre as décadas de 1900 e 1930, especialmente entre os imigrantes italianos e espanhóis, cuja maioria era ligada ao anarquismo ou ao anarco-sindicalismo. Uma amostragem dessa produção cênica foi reunida pela pesquisadora Maria Thereza Vargas no livro **Antologia do teatro anarquista**, lançamento recente da editora Martins Fontes, com textos de Foscolo, Spagnolo e Catallo.

Glossário

Anarco-sindicalismo: no final do século XIX alguns anarquistas decidem associar-se ao movimento sindical, abandonando as táticas anteriores. A CNT foi a maior expressão dessa corrente.

Ateísmo: Deus é a fonte de toda opressão, pois transforma o homem em escravo e o faz dele dependente. Razão pela qual o ateísmo foi cultivado, ao lado do anti-clericalismo em relação a todas as Igrejas estabelecidas.

Anti-politicismo: as táticas anarquistas marcam-se pela ação direta e pelo exemplo de luta, razão pela qual sempre se recusou a participar do jogo político inerente às assembleias e parlamentos burgueses. Os políticos profissionais são considerados opressores do povo e a autogestão é estimulada como modo de associação.

Autogestão: a associação anarquista é autogestionada pelos seus integrantes, sem dependência de um modelo prévio ou poder central. Conselhos livres e o princípio federalista norteiam a ação dos grupos anarquistas.

Coletivismo: modo de produção onde todos os bens são coletivos, mas fica assegurada uma remuneração a todos os que participam do projeto segundo seu empenho e incumbência.

Educação integral: pedagogia que une estreitamente atividades físicas e intelectuais, visando o desenvolvimento amplo do indivíduo, sem dicotomias ou hierarquias, apoiada, sobretudo, em métodos experimentais.

Federalismo: princípio político sem hierarquia que visa interligar e fazer circular as informações e estratégias entre os vários coletivos de trabalho e comunas que formam o país. Os representantes são livremente eleitos e possuem mandatos revogáveis, significando o fim do poder central e/ou estatal.

Greve geral: tática difundida no final do século XIX, com o objetivo de criar um colapso no sistema político e administrativo dos estados existentes, visando criar as condições para uma mais rápida mudança do modo de produção capitalista.

San Francisco Mime Troupe em uma apresentação no Club Voltaire Festival Tübingen (Alemanha) nos anos 80

Exemplo: tática em vigor no final do século XIX que consiste na ação direta e na insurreição através de pequenos atos isolados que visam chamar a atenção para uma situação opressora mais reconhecível. Não substitui a luta contínua, mas apenas configura uma violência pontual, atualmente classificada como terrorismo.

Libertário: tudo o que implica ou enseja a liberdade integral do indivíduo, cerne filosófico do anarquismo. Não deve ser confundido com ausência de normas de conduta, indolência ou individualismo; mas, ao contrário, o permanente empenho por concretizar a liberdade em todas as suas acepções e domínios, visando liberar o ser humano de suas amarras. O ideal libertário é sempre de cunho coletivo.

Utopia: referência às sociedades ou países (reais ou imaginários) onde ocorre um projeto de sociedade ideal; significando, igualmente, todos os experimentos atuais onde um conjunto de ideias e práticas libertárias visa fundamentar as bases de uma nova sociedade, igualitária e justa, motor do esforço solidário para modificar a realidade existente.

***Edelcio Mostaço** é professor universitário na UDESC, crítico e ensaísta.

Referências bibliográficas

DROZ, Jacques. **Histoire General du Socialisme**. 3 vols. Paris: Presses Universitaires de France, 1972.

BAKUNIN. **El sistema del anarquismo**. Buenos Aires: Proyección, 1973.

GUÉRIN, Daniel. **Proudhon – biblioteca anarquista**. Porto Alegre: LPM, 1983.

MORIYON, Felix Garcia. **Del socialismo utópico al anarquismo**. Madrid: Cinzel, 1985.

TRINDADE, Francisco. **O essencial Proudhon**. SP: Imaginário, 2001.

PROUDHON, Pierre-Joseph. **A propriedade é um roubo**. Porto Alegre: LPM, 1997.

WOODCOCK, George. **Os grandes escritos anarquistas**. Porto Alegre: LPM, 1981.

"Sapo não pula por Boniteza,
pula por precisão... Assim somos nós"
Luis Alberto de Abreu

ÉTICA E BONITEZA

Entre novembro e dezembro do ano passado, aconteceu a Mostra "Jogos de Aprendizagem", realizada pela **Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz**. Dentre as atividades da Mostra, que aconteceu em duas etapas, pudemos assistir às montagens teatrais criadas nas Oficinas Populares de Teatro realizadas pelo grupo em diversos bairros de Porto Alegre.

A Saga de Galatéa, Aquele que diz Sim e Aquele que Diz Não e A Comédia do Trabalho são três montagens (ou exercícios cênicos no termo usado pelo grupo) resultantes das oficinas que integram o Projeto Teatro como Instrumento de Discussão Social e que deram início à Mostra, circulando entre os bairros Humaitá, Restinga e na Vila Pinto do bairro Bom Jesus. Assim, além dos participantes das oficinas terem a experiência de apresentar em lugares diferentes, os moradores dos bairros tiveram a oportunidade de assistir tanto ao exercício cênico criado na sua comunidade, como aos criados em outros bairros da cidade. Entendo que assim se ampliam oportunidades de experiências estéticas e também se estreitam laços com as comunidades dos bairros.

Outra etapa da Mostra aconteceu no Território Cultural da Terreira da Tribo, que fica na Cidade Baixa. Durante esta, que teve a duração de quatro dias, além dos exercícios já citados, foram apresentadas também esquetes teatrais criadas nas oficinas dos bairros Belém Velho, Parque dos Maias, Partenon, Guaíba (cidade vizinha), na Oficina Livre que acontece na sede do grupo, além da realização do Oficinão com atuadores e oficinandos da **Tribo**. Ao final de cada noite aconteceram debates com a presença de artistas, jornalistas e pesquisadores de teatro da cidade e de outros estados.

Muita troca de experiências teatrais foi vivenciada ali. Troca esta que foi visivelmente intensa tanto para os participantes das oficinas, como para os atuadores da **Tribo** e para o numeroso público que se fez presente. Gente que faz teatro, gente que gosta de teatro e gente que gosta de quem faz teatro: assim defino o público, composto de adultos, adolescentes, idosos e crianças, que vieram de diferentes bairros da cidade para acompanhar a Mostra.

Mesmo sendo uma Mostra que, como o próprio nome já diz, objetiva a troca de aprendizagens, é importante salientar a riqueza artística que as peças apresentadas traziam. Opinião que compartilho com alguns dos espectadores com quem pude conversar na ocasião. Atores disponíveis para o jogo, cenários e figurinos trabalhados simbolicamente, composições musicais próprias e interpretações de textos dramáticos nos envolviam e provocavam. Destaco aqui a forte simbologia presente no cenário do exercício da Oficina do Partenon, o uso de objetos de cena no exercício da Oficina do Belém Velho, o detalhamento artesanal dos figurinos da Oficina do Humaitá e o uso do tempo e do espaço no exercício da Oficina Livre.

Considero também, que temáticas como a situação do trabalhador, a fome, a pobreza, as convenções sociais, o êxodo rural, o racismo, entre outras apresentadas nos exercícios são muito relevantes para todos nós refletirmos sobre as "relações dos homens entre os homens" como dizia o alemão Bertolt Brecht. A obra de dramaturgos brasileiros como Gian Franchesco Guarnieri, Augusto Boal, Sérgio de Carvalho, Luis Alberto de Abreu e de Brecht foram adaptadas ou interpretadas nas montagens das oficinas mediadas pelos atuadores da Tribo.

A liberdade de experimentar estilos interpretativos variados nas diversas camadas de apresentação de tipos/personagens e atores em A Saga de Galatéa, a interpretação rica em gestos simbólicos individuais e formação de desenhos coletivos em Aquele que Diz Sim e Aquele que Diz Não, a interpretação de matriz naturalista em trecho de Quando As Máquinas Param e o musical criado em A Comédia do Trabalho nos mostra um pouco das opções estéticas tomadas pelo grupo de participantes de cada oficina e também do estilo que cada atuador tem de ministrar e de trazer a sua experiência para estes processos criativos, para esta troca de aprendizagem que é ética e estética.

Mostra Ói Nóis Aqui Traveiz
Jogos de Aprendizagem, esquete teatral da Oficina Popular de Teatro do Bairro Partenon

Pensar no papel dos atuadores ministrantes das oficinas e dos próximos oficineiros que surgem e surgirão em cada bairro é pensar no papel poético, estético e ético que cumpre o **Ói Nóis** na formação dos sujeitos envolvidos nas oficinas. Logo, cabe aqui refletirmos um pouco, também, sobre as relações de aprendizagem. Alguns autores da pedagogia podem nos ajudar a pensar na aprendizagem relacionada ao fazer teatral, a partir das vivências que esta Mostra nos proporcionou.

O autor russo Lev S. Vygotsky (1896-1934) rompeu padrões educativos, já em sua época, falando sobre a Geração de Conhecimentos e Natureza Criativa do ser humano. Ele apresentou o conceito de ZDP (Zona de Desenvolvimento Proximal). Neste, o desenvolvimento da aprendizagem

NA MOSTRA JOGOS DE APRENDIZAGEM

Maria Amélia Gimmler Netto*

Mostra Ói Nóis Aqui Traveiz
Jogos de Aprendizagem, esquete teatral da
Oficina Popular de Teatro do Bairro Belém Velho

passou a ser considerado não só a partir do que a criança aprende a fazer ou descobrir sozinha, sem auxílio de adultos ou de outras crianças, mas sim a partir do que a criança passa a fazer e descobrir com o auxílio de outras crianças ou adultos, ou seja, a aprendizagem passa a ser entendida como experiência coletiva. O mesmo acontece conosco na adolescência e na idade adulta, quando passamos a conhecer o mundo, e a nós mesmos, através do contato com o outro e com tudo o que está ao nosso entorno.

A meu ver a maior riqueza do fazer teatral está no contato criativo, na experiência poética compartilhada e nas inúmeras relações entre indivíduos que o teatro proporciona. A prática criativa do teatro é coletiva por natureza, pois é a partir das relações entre todos os sujeitos (criadores e expectadores) que se aprende, se experimenta, se joga e se faz surgir uma cena teatral.

O educador pernambucano Paulo Freire afirma que não é possível a formação docente indiferente "à boniteza e à decência" que estar no mundo exige de nós. No capítulo Ensinar exige estética e ética do seu livro **Pedagogia da Autonomia** ele nos traz a ideia de que "a necessária promoção da ingenuidade à visão crítica não pode, ou não deve, ser feita à distância de uma rigorosa formação ética ao lado sempre da estética. Decência e boniteza de mãos dadas" (FREIRE, 1996, p. 32). Ele completa ainda com a ideia de que a prática docente é em si um ensaio ético e estético.

A cada encontro, ensaio ou apresentação da oficina de teatro está se ensaiando também a formação de cada sujeito envolvido, seja oficineiro, seja oficinando. Esta prática dialética, de troca de experiências e aprendizagens artísticas enriquece certamente o repertório pessoal de todos. Mas não vou me estender muito em divagações pedagógicas, porque como diz o personagem Abu em A Saga de Galatéa: "Estas paradas pedagógicas, Benecasta, já estão me irritando..."

Apenas acrescento que apesar de eu estar de acordo com a obrigatoriedade da experiência teatral dentro do currículo escolar e com a ampliação dos espaços destinados à prática do teatro e à manutenção de grupos, eu acredito e defendo a existência de projetos de aprendizagem em teatro, gerados por grupos de artistas, ao exemplo do projeto das Oficinas Populares de Teatro geradas pelo **Ói Nóis**. Projetos que acontecem fora das instituições tradicionais de ensino e fora da região central da cidade onde o teatro já possui espaço e legitimação. Ampliando assim as possibilidades de experiência poética e de convívio teatral nas grandes cidades como Porto Alegre. Entendo que pensar em aprendizagem teatral é pensar na impossibilidade de separação entre ética e estética, entre boniteza e necessidade, entre divertimento e reflexão crítica, e também entre dedicação, paixão e compromisso com a nossa época e com o nosso ideal de sociedade.

*__Maria Amélia Gimmler Netto__ é artista de teatro e professora. Licenciada em Educação Artística - Habilitação em Artes Cênicas, pelo CEART/UDESC e Mestranda em Artes Cênicas, pelo PPGAC/UFRGS.

Referências bibliográficas

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia: Saberes necessários à prática educativa**. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

OLIVEIRA, Marta K. Vygotsky. **Aprendizado e desenvolvimento, um processo sócio-histórico**. São Paulo: Scipione, 1993.

ENTREVISTA CONCEDIDA POR WOLFGANG STORCH*

EM 21 DE OUTUBRO DE 2008.

Gentilmente traduzida por Herta Elbern do Instituto Goethe de Porto Alegre.

Você faz parte da Sociedade Internacional Heiner Müller (Internationale Heiner Müller Gesellschaft), como se deu a sua aproximação, o seu encontro com este dramaturgo?

Eu nasci em Berlim antes do fim da guerra e retornei para trabalhar em 1975 e eu queria fazer alguma coisa sobre o estado em que Berlim ficou no fim da Segunda Guerra. Tinha já um texto do Heiner Müller, que não era ainda a peça completa. O texto tinha duas páginas e se chamava O Lençol, com referência à bandeira branca da rendição. Quem botava essas bandeiras brancas, se vinham os russos, era libertado, se vinha a SS, que ainda existia, era fuzilado. Depois de ler essas duas páginas, eu sabia como Berlim tinha ficado nesse período logo após a guerra. Quando eu quis montar essa peça, fui comprar os direitos e disseram que os direitos estavam com HM porque o último parágrafo continha uma informação sobre o Exército Vermelho Russo e a editora não concordou em publicar isso no lado oriental. Então disseram que os direitos estavam com HM e que eu deveria falar com ele. Então fui lá, bati a campainha, o HM fez um gesto que é tradicional dele, e disse "não, não tem problema, nem precisa perguntar, não tem problema com os direitos autorais, eles estão liberados" e aí começou uma amizade de vinte anos.

Enquanto eu montava outros autores, como Brecht e outros contemporâneos, o HM terminou essa peça, A Batalha (Die Schlacht). No verão de 1975, escrevi para a revista de teatro Theater Heute uma crítica sobre essa peça. Eu mostrei o texto para ele antes de publicar na revista e ele disse "eu não entendo, eu tenho de mostrar para o Comitê Central de qualquer maneira". Meia hora depois fui chamado na cozinha e lá tinha uma mulher que era a representante do Comitê Central, ela era o Comitê Central dele e tinha dito que cada frase do meu texto continha uma moral. Ela havia feito uma lavagem cerebral nele.

Eu sempre trabalhei com HM na parte prática da produção e publicação das obras e trabalhar com ele foi uma experiência maravilhosa. No contato pessoal de trabalho, HM era de uma delicadeza, de uma inspiração que não encontrei mais em autor nenhum. Ele sempre foi, de uma certa maneira, um guri, um jovem rapaz, mas ele também não podia ficar brabo... Eu tinha trânsito livre entre as duas Alemanhas, tanto como morador de Berlim Oriental como de Berlim Ocidental, então também fazia produções no lado ocidental da Alemanha. No ano de 1981 trabalhei em Frankfurt na produção de A Missão (Der Auftrag). O HM achava que a base do texto era Ana Seghers e eu sugeri que para chegar aos monólogos – de Debuisson, do Primeiro Amor, do Homem do Elevador – que são importantes, era necessária uma base brechtiana. Ele não gostou. (risos)

Atualmente ainda é relevante montar HM na Alemanha?

Absolutamente. Na minha opinião, o teatro sempre vem através do autor, é a partir do texto e sua forma que o diretor e o ator irão trabalhar. Frank Casthorf vem trabalhando continuadamente com HM. E ele faz – como fez aqui no Brasil com O Anjo Negro de Nelson Rodrigues e A Missão – uma fusão com peças de outros autores, não para repetir HM, mas para que haja um contraste. Ele também encenou um espetáculo a partir de Mauser e A Medida (Die Massnahme) do Brecht.

A grande tragédia na trajetória do HM é que tudo que ele escreveu a partir de 1958 se esfacelou depois da queda do regime socialista. Como diretor, ele então repassou toda a obra, para ver daquilo que tinha escrito, aquilo que tinha acabado, que não existia mais. Casthorf está conseguindo entender e transmitir isso, que HM insiste que deve se continuar trabalhando nas coisas perdidas mas que não poderíamos deixar se perder. Isso é uma questão.

Uma outra questão é o que nós fazemos com os textos de HM, o que os estudantes, os jovens diretores e atores, fazem. É muito importante continuar conhecendo o texto do HM, é muito importante que ele continue sendo encenado, pois foi o criador de um novo modelo de texto teatral, como outros grandes autores. Modelo, na verdade, é uma palavra muito geral. Brecht, por exemplo, tem um modelo, mas HM liberta os modelos em seus textos. A linguagem e a encenação para HM não existem, cada um deve achar a sua.

Você conhece a realidade política e social no Brasil? Você acha que é pertinente montar HM num país como o Brasil, onde existe desigualdade social muito grande? Será que montar HM na América Latina não tem uma repercussão maior que na Europa?

Onde existem contrastes/confrontos sociais, onde a coisa pega fogo, HM é sempre atual. Como a Alemanha está um pouco mais estável, não estão encenando mais tanto HM. Essa situação de eu poder circular entre os dois lados da Alemanha, também se refletia de uma forma muito interessante na interpretação do HM, porque como alemão ocidental eu estava tão próximo, mas ao mesmo a situação na RDA era muito distante, era difícil para mim entender a temática do HM. Boa parte do que eu não entendia podia ser transformado no contrário. Para alguém como eu, um alemão ocidental, a crítica que HM fazia à RDA podia ser entendida ao contrário, era muito difícil de compreender.

Uma coisa que gostei muito é que Christoph Nel, no final dos anos 80, encenou uma peça sobre a guerra civil na Rússia como se fosse uma guerra entre o homem e a mulher. O texto era quase como que uma escavação arqueológica, um diálogo com os mortos. HM dá voz a outras pessoas que querem falar conosco. Na peça Anatomia Tito Queda de Roma (Anatomie Titus Fall of Rome) de 1985, HM diz que os mortos voltam também para aprender. Nós precisamos aprender com os mortos e os mortos precisam aprender conosco.

O Ói Nóis montou duas peças do HM, pois acreditamos que, além de questionar o papel do intelectual, ele evidencia a necessidade de um diálogo com os mortos para a construção de um novo futuro, ele consegue fazer uma ponte entre Artaud e Brecht (nossas musas inspiradoras) e também porque coloca os espaços à margem como possibilidades de transformação.

O teatro parte da ferida, sua inspiração está justamente na ferida, lá estão as vozes que teriam algo a dizer, isso é Artaud. A força do teatro está nessas pessoas que não têm poder. Justamente nesse momento atual, nesse torvelinho, nessa força centrífuga do capitalismo, em que todos estão ali dentro, é importante que a linguagem teatral transmita justamente essas impressões desse lado que tem um outro ritmo, que mostre a ferida, o lado dos que estão excluídos dessa centrífuga. Nenhuma outra arte poderia mostrar essa ferida como o teatro, nem a pintura, nem a literatura, nem a música. A

presença do teatro mostra a ferida com muito mais força. Até o Joseph Beuys usou isso: "mostra tua ferida". Todos eles recorriam ou se inspiravam no teatro.

Brecht já é outro capítulo. À parte da geração dele, que participou das guerras, que presenciou todos os extermínios, ele estava protegido em Augsburg, pois trabalhava num hospital. Então ele não esteve no campo de batalha. Depois houve uma enxurrada de relatos de pessoas que presenciaram a primeira guerra e, em 1927, Brecht, com essa falta de experiência, não conseguiu ir adiante como autor e poeta, mas como diretor sim. Todo esse pós-expressionismo, esse trabalhar com a memória da Primeira Guerra, fez com que entrasse em conflito consigo mesmo. Então ele dá uma reviravolta na sua trajetória e escreve A Medida (Die Massnahme), sob encomenda do Partido Comunista, para atrair as pessoas para o Partido. Então os comunistas dizem "tudo bem, parece o nosso texto, parece o que nós diríamos, mas nós não entendemos". Durante a ascensão do nazismo, ele quis ajudar os comunistas e então tomou partido dos comunistas apoiando Stálin, mas Stálin passou a apoiar justamente Hittler e os Social Democratas. Isso dividiu os votos na Alemanha e, no fim, os comunistas nunca conseguiram uma maioria. Ele brincou com o jogo do poder e então começou uma guerra entre o Brecht autor e Brecht diretor, ele brigava consigo mesmo.

Ele achava que a revolução deveria ser colocada no palco, que deveria encenar a revolução. Mas isso é um equívoco, no palco deve ser mostrada a contradição e as pessoas é que devem agir, que devem fazer a revolução. Ele nunca foi, no caso de A Medida ou A Mãe (Die Mutter), de encontro às pessoas, ele achava que as pessoas deveriam ir de encontro a ele.

Ele também não participou da Segunda Guerra, ele de novo não teve essa experiência. Infelizmente Brecht não achou a linguagem para o novo depois de todos esses conflitos. Mas é inquestionável a fundação do Berliner Ensamble, que se tornou um lugar para pensar, repensar, questionar, mostrar e ver o que seria uma Alemanha Oriental. Isso é inquestionável. Acho que Brecht não conseguiu achar a linguagem para aquilo que ele queria transmitir, ele não conseguiu chegar à ferida. Tudo isso para dizer que o HM conseguiu achar uma nova linguagem.

Em 1948 houve uma pane na siderurgia, uma grande queda de produção e Hans Garbe, um herói operário da RDA, conseguiu reformar um forno mantendo ele aceso e sem interromper a produção. Brecht quis fazer uma peça sobre isso e mandou sua assistente Kathe Rülicke entrevistar Hans Garbe. Ela voltou com quinhentos protocolos, Brecht olhou tudo aquilo e disse "não entendo, só dá para fazer um ato disso". Hans Garbe não era fascista, nem nazista, mas socialista. HM, em O Achatador de Salários (Die Lohndrücker), fez uma coisa bem mais complexa, colocando que no passado Garbe teria colaborado com os nacional-socialistas. Esse passado serve como um contraponto para a criação da nova identidade alemã.

HM conseguia, a partir de um ponto, perceber o seu oposto, essa era a grande magia, ver sempre os dois lados. Esse exemplo é justamente para mostrar os dois grandes pontos do teatro: em primeiro lugar, tocar a ferida; e em segundo, a partir de uma visão de um ponto, sempre tirar o seu oposto. Casthorf diria que, como ele fora criado na Alemanha Oriental, ainda sob influência stalinista, ele deve estar

Wolfgang Störch

em condições de tirar de dentro dele o Stálin que ele tem. Isso é teatro.

Como funciona a Sociedade HM? E a Revista Drücksache, o HM já escrevia para essa revista?

A Revista Drücksache foi uma criação do Berliner Ensamble enquanto HM era seu diretor. Ele sempre quis que a revista não tivesse só textos de teatro, mas também documentos, relatos, biografias e críticas de várias áreas. Após a morte de HM, resolvemos continuar com o mesmo título, Drücksache NF - Neue Folgen (Nova Série). Convidamos sempre um novo autor, filósofo, artista, ator que estabeleça seu trabalho com relação ao HM, não precisa ser uma coisa do HM, mas sempre em relação com HM. Mas, como a Sociedade não tem meios próprios para financiar essa revista, é difícil publicá-la, é preciso achar um patrocinador para cada edição. Nós já fizemos sete números, mas no momento não existe previsão para o próximo.

Diferentemente da Sociedade Internacional Brecht, que tem caráter mais universitário, com muitos professores que fazem todo ano um enorme congresso, a Sociedade HM tem o caráter de abrir debates com jovens atores, diretores, que fazem oficinas cada vez com uma peça do HM. Sempre tentamos levar a um local diferente na Alemanha ou na Europa, abrindo espaço para as pessoas encenarem ou discutirem a linguagem do HM. Já fizemos oficinas e saíram publicações de cinco peças: Cimento (Zement), Anatomia Tito Queda de Roma (Anatomie Titus Fall of Rome), Filoctetes (Philoktet), A Vida de Gundling Frederico da Prússia SonoSonhoGrito (Leben Gundlings Friedrich Von Preussen Lessings SchlafTraumSchrei), Hamlet Machine. A próxima oficina será sobre O Achatador de Salários. Em março de 2009 em Berlim será a parte teórica, e depois em julho, no verão, acontecerá em Nápoles. Paralelamente, sempre existem as discussões sobre por que trabalhamos hoje, para que e para quem serve o nosso trabalho.

Brecht havia falado, um pouco antes de sua morte, que as peças didáticas são o teatro do futuro. O que para você é o teatro do futuro?

Teatro não é uma escola, Brecht foi sempre aluno e nunca professor, ele sempre teve de aprender para poder fazer teatro. Para mim o teatro deve se libertar de coisas pré-concebidas e dar voz à criatura, principalmente ao corpo. Existem duas formas básicas de teatro, a tragédia (como exemplo, podemos citar Shakespeare) e a paixão, as peças sobre Corpus Christi (como exemplo, podemos citar A Paixão Segundo Mateus de Bach).

A tragédia acontece principalmente quando há o conflito, quando a sociedade se movimenta pela queda de um herói. Quando não existem os conflitos e os movimentos sociais, então vem a voz da paixão, no sentido de dar voz a essas pessoas que são marginalizadas e excluídas. Nessa forma, não se pretende transmitir a dor, mas, dando voz aos excluídos, transformar o sofrimento em linguagem.

Por exemplo, A Mãe. Em Gorki ela não consegue ler os panfletos porque seus olhos estão cansados de tanto ler, já em Brecht ela não consegue ler porque é analfabeta. Isso é a mentira, isso é manipulado. Penso que devemos alcançar a beleza da vida, que é muito mais rica que esse exemplo, que um ensinamento. Brecht ensinava enquanto era aluno, ele devia aprender antes de ensinar.

Não é a primeira vez que você está no Brasil, o que você conhece sobre o teatro brasileiro?

Toda a esperança está aqui. (risos)

Wolfgang Störch

***Wolfgang Storch** é autor, dramaturgo e curador. É um dos fundadores da Internationale Heiner Müller Gesellschaft (Sociedade Internacional Heiner Müller).

"A necessária promoção da ingenuidade à criatividade
não pode ou não deve ser feita à
distância de uma rigorosa formação ética ao lado
sempre da estética."
Paulo Freire

A EXPERIÊNCIA COLETIVA DO TEATRO COMO CONTEXTO PARA UMA FORMAÇÃO AUTÔNOMA DO ATOR

Fernando Aleixo*

.Espetáculo Transparência da Carne do grupo **República Cênica**

As experiências de diferentes grupos teatrais, ao incorporarem um modo de trabalho coletivo e continuado para a pesquisa e criação cênica, se revelam como expressões que pretendem encontrar diferentes meios de relação da experiência artística com o cotidiano do cidadão. Neste contexto, o teatro – enquanto arte que se constitui na relação coletiva – implementa formas diversas e produção que evidenciam e reafirmam a pluralidade de identidades que caracterizam os grupos e os segmentos político-sociais.

Nesta conjuntura – ao se tratar de uma prática que carece de permanente militância e lutas por políticas e investimentos estatais e democráticos para a cultura –, do ponto de vista de uma abordagem pedagógica para a formação do ator, acreditamos que o convívio com o fazer teatral na perspectiva do trabalho de grupo contempla o exercício para a aquisição de saberes técnico-poéticos, bem como, e principalmente, a aquisição de competências relacionadas ao pleno exercício da cidadania: compreensão dos processos comunitários e produtivos, percepção das dinâmicas sociais, habilidade para observar, interpretar, refletir e participar das tomadas de decisões, e, ainda, a incorporação permanente de valores éticos de cooperação e respeito às individualidades.

É neste contexto que, na prática do **República Cênica**, procuramos desenvolver nossos trabalhos e processos criativos. Foi nesta perspectiva também que o grupo desenvolveu a pesquisa sobre o Vocabulário Poético do Ator (projeto de doutorado realizado no Instituto de Artes da UNICAMP) que, entre outros objetivos, procurou estabelecer parâmetros para uma reflexão sobre a formação do ator para além de um conjunto de práticas disciplinares que objetivam a aquisição de habilidades física e vocal; parâmetros, estes, que possibilitem o exercício pleno da conquista e afirmação da cidadania, a compreensão da relação do indivíduo com os processos de socialização na perspectiva cultural, sócio-histórica e política. Sem a pretensão de desenvolver e consolidar um projeto pedagógico, a pesquisa tratou apenas de organizar princípios e procedimentos próprios da prática criativa de um coletivo que vive as contradições contemporâneas para, talvez, colaborar com uma reflexão sobre a importância da experiência do grupo na formação do ator.

Para um processo de poetização do ator

A pesquisa partiu da premissa de que o teatro contemporâneo possibilita a autonomia criativa do ator e, na elaboração poética da escrita cênica, evidencia mais a presença do intérprete em contraposição ao movimento de demonstrar ou representar a (e por meio da) personagem. Nesta perspectiva, podemos observar uma ressignificação da relação entre o ator e o público, onde, de um lado, podemos verificar um pacto recíproco de compartilhamento de processos de criação e, de outro lado, a diminuição da prática de apresentação de resultados artísticos acabados e fechados nas suas possibilidades de experiências, fruição e comunicações.

Do ponto de vista do processo de criação do ator, estabelecemos três dimensões conceituais (Tríplice Circunstância) que subsidiaram e subsidiam as proposições práticas do nosso trabalho: o silêncio, a rasura e a escrita. Estas dimensões foram constituídas a partir da avaliação que realizamos dos 10 anos de trabalho do grupo (2007), onde percorremos um processo de estudo, reflexão e elaboração de um tema que permitisse a síntese do percurso já desenvolvido, e que norteasse as ações artísticas futuras de pesquisa e criação.

Ao longo do processo de identificação desta linha de trabalho foram avaliadas todas as ações realizadas no âmbito do coletivo do grupo, bem como os trabalhos produzidos pelos integrantes no período dos 10 anos de atividade. Nesta avaliação, observamos que algumas opções foram recorrentes em todas as produções e enfatizavam a presença do corpo como material das ações e das criações. A partir daí passamos a observar os procedimentos adotados e percebemos que as escolhas se deram em três dimensões e circunstâncias. Foi deste contexto que, com o intuito de elaborarmos uma direção para as pesquisas artísticas dos núcleos de teatro e de dança do grupo, emergiu a temática corpo-poder. Esta temática ampla foi organizada dentro dos tópicos de atuação do grupo de pesquisa conforme o quadro a seguir:

.Espetáculo Voz Mercê do grupo **República Cênica**

Conforme apontado anteriormente, e por se tratar do estudo do processo de criação do ator, adotamos as dimensões do silêncio, da rasura e da escrita como princípios balizadores das práticas e das reflexões da pesquisa sobre o Vocabulário Poético. Observamos que os estudos práticos destes princípios concentraram, necessariamente, aspectos sobre a pedagogia do ator, sobre o processo de criação e sobre a estética teatral contemporânea. Para a abordagem destes aspectos, convém ainda elucidar que o manuseio das experiências vivenciadas se fez a partir de diferentes instrumentos e olhares provenientes de nossas atividades como pesquisadores, docentes e intérpretes. Acreditamos que estas perspectivas colaboraram para uma prática ampla que contempla a subjetivação sensível da criação, a sistematização pedagógica, bem como o distanciamento crítico e reflexivo para a compreensão do processo.

A seguir apresentamos uma síntese das dimensões trabalhadas no âmbito do trabalho do ator:

	Fase do Trabalho	Abordagem tríplice dimensões / circunstâncias		
Linha de Trabalho CORPO-PODER	Desenvolvimento técnico /vocal	sensível	dinâmico	poético
	Processo criativo	silêncio	rasura	escrita
	Processo de formação	ator	vocabulário	cena
	Trabalho com texto	índices	palavras	musicalidade
	Dramaturgia da cena	espaço	ações	jogo
	Estudos coreográficos	impulso	movimento	coreografia
	Pesquisa teórica	pesquisa	produção	publicação
	Projetos artísticos-educacionais	vivência	consciência	cidadania
	Projetos culturais	desejo	trabalho	criação
	Pesquisa de linguagem	técnica	composição	estética
	Militância artística	indivíduo	cultura	sociedade

O Silêncio

O silêncio como a condição para a plenitude da sensibilidade criativa do ator é o substrato do seu poetizar. A preeminência desta fase do trabalho é afirmada sem ambiguidade na importância do silêncio como fundador das ações e das expressões que constituirão a escrita da cena, pois na criação do ator, o silêncio é um recuo, um se esvaziar para que nos sentidos do corpo a poesia faça sentido. No entanto, como recuo e vazio intrínseco para a criação, o silêncio não pode ser ausência de intenção, de movimento, de gestos, etc. Também não pode ser mudez ou imobilidade, nada que remeta o ator à noção de fixidez, de estático. O silêncio, então, como sentido de omissão e carência, não existe. Não existindo neste sentido, ele só poderá se constituir como um estado criado a partir de atitudes propícias à escuta, à percepção plena da sensação, de reconhecimento interno e externo dos sentidos. Ou seja, para o ator é importante que o silêncio seja compreendido como sendo um estado que não existe senão quando o mesmo o constitui. Assim, o ator não fica em silêncio, ele se encontra no silêncio. Permanece no estado onde a sensibilidade é viva, onde a sensação e a percepção são plenas, são possíveis.

a) O silêncio e o corpo

A cada dia novos tabus são criados em torno da percepção e do empenho do corpo na vida contemporânea. Visão dicotômica que ao mesmo tempo o cultiva e o anula. Ou como afirma Daniel Lins: "o paradoxo de uma modernidade cujo discurso aparente faz a apologia do corpo para melhor esvaziá-lo, transformando-o em mercadoria (...) que dita o próprio simulacro do corpo". Corpo dissociado da identidade, moldável, imperfeito, limitado, acidentado, rascunho que carece ser

corrigido, melhorado, recuperado, transformado, aperfeiçoado. Corpo maquinal subutilizado nas suas funções motoras e cinestésicas:

> (...) a relação com o mundo é uma relação com o corpo. Certamente nunca como hoje em nossas sociedades ocidentais os homens utilizaram tão pouco seu corpo, sua mobilidade, sua resistência. O consumo nervoso (estresse) substituiu o consumo físico. Os recursos musculares caem em desuso, a não ser nas academias de ginástica, e toma o seu lugar a energia inesgotável fornecida pelas máquinas. Até as técnicas corporais mais elementares - caminhar, correr, etc. - recuam consideravelmente e só são solicitadas raramente na vida cotidiana como atividades de compensação ou de manutenção da saúde. (BRETON, 2003, p. 20)

Se a contemporaneidade se pauta e nos lança no mundo do pós – pós-moderno, pós-dramático, pós-biológico, etc. –, a busca do ator deverá ser do pré, do anterior, não como regresso a estados primitivos do corpo e do pensamento, mas como recuperação de percepções sutis possíveis do mundo e da realidade, capazes de reconfigurar a dimensão do humano. Recuperação que será possível a partir do silêncio, da escuta das características predominantes do corpo. Em termos do trabalho corporal, tudo o que no mundo moderno se torna cada vez mais desnecessário e inútil – como as relações presenciais, as afetividades, os sentidos e as sensações –, na elaboração do corpo como material de criação poética torna-se fundamental. Se o ser útil é atender as demandas de uma sociedade embasada essencialmente na mercantilização da vida, dos sentimentos, das sensações, podemos então afirmar que o que buscamos é a condição subversiva de sermos inúteis. Pois é justamente nesta inutilidade que, diante de uma ordem operante da sociedade, alcançaremos a liberdade da expressão, os descondicionamentos dos sentidos, do pensamento, das percepções, criando, assim, uma condição que é, para o corpo, a matéria-prima que reforça habilidades de movimento, de gestos, de comunicação, de percepção e de simbolização. Um corpo que, reconfigurado à sua condição sensível, é carne, músculos, ossos, órgãos, fluidos. Menos máquina, mais símbolo. Menos estética – aqui no uso estreito de uma beleza aparente –, mais dialética.

Do mesmo modo que o ator deve buscar a subversão do ser inútil, tem que trabalhar na perspectiva do desconforto. O corpo que basta para uma vida rodeada de facilitações e comodidades, para uma rotina de produção e consumo, para uma dinâmica cômoda e mórbida, não é suficiente para a edificação de uma arte que se faz concretamente de movimento e ação, de sensação, de sentimento, de emoções e de imaginação. Esta exigência de um corpo sensível, flexível e ativo impõe uma necessidade de preparação corporal específica para o ator, cujo objetivo será o de conquistar saberes sensíveis para criar corporeidades poéticas. O corpo na sua função poética carrega, necessariamente, a característica de estar ressignificado, de recolocação diante do sentido determinado pela vida social cotidiana. Assume uma nova dimensão negando o plano do corpo acessório para alcançar o plano do corpo sentido.

Como etapa da construção deste corpo sentido, o silêncio será a fase do trabalho sobre questões internas relativas aos impulsos, às percepções, à propriocepção, e, também, sobre questões externas do corpo como os movimentos que criam as potências poéticas, as qualidades e as partituras das ações e dos movimentos expressivos. No entanto, esta fase não é apenas preparação, como algo que se faz antes da ação criativa. O trabalho corporal na dimensão do silêncio já é um processo e um ato de criação. Esta etapa, como momento de potencialização das forças criativas do ator, já manifesta os impulsos da escritura cênica.

b) O silêncio e a voz

Na circunstância do silêncio, a perspectiva da corporeidade da voz constitui um entendimento da oralidade como corpo e, consequentemente, como a materialidade que a determina e, ainda, como potência fundada no impulso sensível do ator. Esta voz criada a partir da sensibilidade corpórea torna-se potência capaz de – no ato poético – criar outros padrões de sensibilidade. Como diz Pignatari (1977, p. 51): "as artes criam modelos para a sensibilidade e para o pensamento analógico. Uma poesia nova, inovadora, original, cria modelos novos para a sensibilidade: ajuda a criar uma sensibilidade nova". Essa ampliação se dá à medida que o ator – no acontecimento – proporciona outras possibilidades de dizer, de apreender, de fruir, de sentir, de compreender as significações já estabelecidas e cristalizadas. Mais especificamente, o ator, ao explorar as possibilidades técnico-poéticas da voz, pode expandir a relação com o público, pois esta voz potencializada pelos impulsos torna-se capaz de criar novos padrões de sensibilidade.

Os impulsos sensíveis desta vocalidade, por sua vez, nascem do antes, do lugar secreto das emoções, das sensações, do pré-estésico. Se pensássemos a voz como apenas fenômeno anátomo-fisiológico, diríamos que, como movimento muscular, ela nasceria do imóvel, do estático. Porém, como experiência poética, a voz nasce do silêncio. E silêncio também é movimento: movimento de escuta do sensível, do estado da alma. O corpo – meio de produção da voz – apenas materializa em ações vocais estes impulsos advindos do silêncio, impulso criativo. Leão, ao refletir sobre o silêncio da fala, diz que "é ao silêncio que os homens, os poetas, os pensadores dão passagem em tudo que dizem quando falam e/ou se calam em cada desempenho" (1992, p. 23 - 24). O silêncio na arte é também a possibilidade do jogo fundo/figura, como afirma Pignatari (1977, p. 18), um silêncio ativo que é parte integrante da poesia e que, por exemplo, em relação ao som, em relação à fala, em relação à música, em relação ao movimento, o silêncio é o fundo. Borges (1999, p.39) também fala do silêncio na poesia, diz que o silêncio é – da poesia – a possibilidade de forma e sentido. É seu manancial e sua origem que "prevalece ao sujeito que produz e esvanece nas palavras. Portanto, a força motriz que promove a morte do poema é a mesma a engendrar seu fluxo de permanência adversa." O poeta ainda indaga:

> O silêncio. O que é num poema? Para que serve? O que nos reserva? "A poesia é ao mesmo tempo palavra e provocação silenciosa", escreve René Char. Daí seu mistério, seu fascínio. O diálogo das palavras com o silêncio ativa os sentidos a seu processo de floração endógena. Ler é também ouvir as palavras silenciosamente. (BORGES, 1999, p. 40)

É no silêncio que podemos escutar as sensações de um corpo sonoro, um corpo capaz de se expressar sonoramente, de revelar, por meio de vibrações vocais, um universo de sensorialidade e de percepções. É aqui também que o indivíduo abre outros canais sutis de interação com o outro, uma nova forma de estar no mundo.

Ao se lançar no trabalho vocal, o ator deve ter clareza da necessidade do desenvolvimento de uma dinâmica de ruptura e superação; ruptura de tecidos próprios de defesas emocionais, penetração em camadas as mais íntimas, nos nervos mais delicados, rasgando certezas, rompendo convicções, dilacerando conceitos e implodindo modos de comportamento. A voz, trabalhada como manifestação sensível a partir do silêncio, ou seja, trabalhada a partir deste estado de sensação plena, é ato de revolução e libertação que pretende alcançar – como potência – a poética da fala na criação vocal.

A rasura

A rasura enquanto etapa do processo de criação do ator é o fazer, o refazer, o rascunhar; são instantes em que o atuante, ao experimentar caminhos possíveis para a criação, vivencia sentimentos de satisfação e de insatisfação com o seu próprio trabalho. Esta perspectiva é, portanto, procura, experimento, descoberta, é o erro e o aperfeiçoamento. Segundo Willemart (In: SILVA (Org.), 1996, p. 158), rasurar significa retornar ao vazio e ao silêncio que "gera a quebra ou o relaxamento (distentio) das relações entre o corpo e o sentido, o escritor

e a linguagem, o real e o imaginário, o presente e o passado." Rasurar é mergulhar nas sensações como procedimento para buscar as qualidades das potências poéticas que serão empenhadas na escrita da cena. Neste sentido, rasura é procura, negação, espera, sugestão, escolha e proposição:

> A rasura (...) assinala em primeiro lugar uma atitude negativa, um "não gosto disso", uma impressão de falta ou de falha na escritura (...). Em segundo lugar, a rasura cria um espaço de tempo que pode ser preenchido por um silêncio de segundos ou anos, silêncio de espera no qual vão se engolfar ruídos, lembranças, ritmos, variações, ideias, etc. (...) Em terceiro lugar, surge a sugestão de mudança, que será uma substituição, um deslocamento, uma condensação de palavras ou o esquecimento que suprimirá o espaço ocupado pela palavra rasurada. (WILLEMART. In: SILVA (Org.), 1996, p. 156 – 157)

Mas, sobretudo, a rasura também é considerada da perspectiva da ocorrência. Neste aspecto, a rasura é a constante busca de estabelecer delineamentos materiais para as amplas possibilidades da cena. Ou seja, a rasura é – como ocorrência – este constante estado de experimentação e escolha no qual o ator permanece ao estar em cena. Em outras palavras, a rasura enquanto ocorrência é o momento da criação – permanentemente presente – no qual o ator toma as decisões e define as escolhas das potências poéticas para propor a relação entre os participantes (atuante e público). É na rasura, também, que o ator estruturará – por meio das potências poéticas – a escrita inacabada da cena. Esta escrita só se realizará poética no momento do encontro, enquanto acontecimento, entre os co-criadores.

Podemos, assim, afirmar que a rasura não se limita à fase de experimentação da criação, mas, principalmente, perpassa todo o processo enquanto busca constante de representação simbólica do corpo pois, mesmo na trajetória do espetáculo, a cada apresentação, o ator está investigando novas formas de agir, de dialogar sensivelmente com o público.

A escrita

> Digo que a cena é um lugar físico e concreto que pede para ser preenchido e que se faça com que ela fale sua linguagem concreta. Digo que essa linguagem concreta, destinada aos sentidos e independente da palavra, deve satisfazer antes de tudo aos sentidos, que há uma poesia para os sentidos assim como há uma poesia para a linguagem e que a linguagem física e concreta à qual me refiro só é verdadeiramente teatral na medida em que os pensamentos que expressam escapam à linguagem articulada. (ARTAUD, 1999, p. 36)

No trabalho sobre o Vocabulário Poético do Ator, o **República Cênica** partiu da hipótese de que a escrita da cena é o acontecimento do poetizar do ator – etapa que carrega subjacente o trabalho do silêncio e da rasura. Consideramos que todos os elementos que compreendem o percurso de desenvolvimento do vocabulário poético convergem para o momento da corporeidade, ou seja, para o momento da relação com o público.

Assim, a escrita da cena é a fase da aplicação dos elementos sensíveis que compreende ao mesmo tempo uma experiência sintética e analítica de pesquisa artística. O espetáculo como síntese do processo de composição que nos permite uma visão ampla dos elementos técnicos aplicados nos possibilita, ainda, uma análise das partes constitutivas da criação como os conteúdos do silêncio e da rasura.

Algumas considerações

Acreditamos que a força criativa do ator reside na sua capacidade de jogar ludicamente com a possibilidade de comunicação, de relação e de expressão poética dos sentimentos e das emoções, convivendo neste processo de jogo e elaboração com a presença constante do risco: a busca do ser diante da possibilidade de não ser. No enfrentamento deste risco próprio da criação, a superação de uma dificuldade de solução para a escrita da cena em construção nem sempre se faz por meio de uma abordagem direta ao foco da divergência. O conteúdo abordado do vocabulário poético, enquanto prática de potencialização da criatividade do ator, e na dinâmica da criação coletiva, apontou um caminho, se não novo, específico e abarcante de necessidades técnicas, consequentemente capaz de estabelecer uma prática para o desenvolvimento das possibilidades de poetização: sensibilidade ampla e desenvolvida para além do condicionamento físico, para além da habilidade vocal da fala e do canto, para além de um conhecimento intelectual sobre a cultura de modo geral. No que concerne ao saber sensível, a abordagem do treinamento prático tem gerado uma mudança profunda no comportamento corporal e vocal dos atores. É certo que a rotina de trabalho, à medida que alguns ganhos se consolidam, pode provocar uma particular acomodação dentro das conquistas estabelecidas. Sobre este aspecto, para que o trabalho constitua constante evolução, observamos ser necessário o revigoramento não só dos procedimentos mas, sobretudo, dos objetivos de cada sessão prática do trabalho de instrumentalização e criação do grupo. Tendo como meta o aprofundamento dos aspectos técnicos, o ator irá se lançar no trabalho com os objetivos renovados em relação à sua capacidade técnica, à sua sensibilidade, e até mesmo em relação à sua necessidade de criação diante das circunstâncias sociais e históricas. É este vigor que determinará o caráter de um trabalho renovado a cada prática: renovado em seus sentidos, renovado em suas funções, renovado em seus objetivos. Foi assim também que buscamos evitar o que se costuma chamar de trabalho mecanizado, técnica fria, automatizada, e passamos a perseguir a técnica viva, orgânica, aberta constantemente, por princípio, às transformações e mudanças necessárias. Uma técnica que, ao mesmo tempo em que é precisa, é elástica e flexível ao contexto de cada trabalho.

*__Fernando Aleixo__ é ator pesquisador do **República Cênica**;
Professor do Curso de Teatro da UFU.

Referências bibliográficas

ALEIXO, Fernando M. **Vocabulário Poético do Ator**. Campinas: Instituto de Artes – UNICAMP, 2009. Tese de Doutorado.

ARTAUD, Antonin. **O Teatro e o Seu Duplo**. 2a. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BORGES, Contador. **A Surpresa do Ser**. São Paulo: Cult - revista brasileira de literatura, número 28, p. 38 - 40, novembro de 1999.

BRETON, David Le. **Adeus ao Corpo: Antropologia e Sociedade**. Campinas, SP: Papiros, 2003.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da Autonomia: Saberes Necessários à Prática Educativa**. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

LEÃO, Emmanuel Carneiro. **Aprendendo a Pensar** - Volume II. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1992.

PIGNATARI, Décio. **Comunicação Poética**. São Paulo: Cortez & Moraes, 1977.

SILVA, Ignacio Assis (Org.). **Corpo e Sentido: a Escuta do Sensível**. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1996. (Seminários e debates)

Espetáculo Sobre caviar, chucrute e chuleio do grupo **República Cênica**

Augusto Boal em abril de 2008 no Abbey Theatre (Dublin - Inglaterra) recebendo o Prêmio Crossborder Award for Peace and Democracy

TEATRO CONTEMPORÂNEO

AUGUSTO BOAL

O LIBERTÁRIO

"Os novos artistas criarão os seus caminhos, não há lugar pra reproduzir o passado, mas também é verdade que os mesmos problemas que tivemos então, nós os temos de volta, talvez até com mais intensidade, nesta época de imbecilização, digo, globalização da humanidade. Sempre penso no que dizia Simon Bolívar: Eu fui um lavrador do mar: tudo que fiz deve ser feito outra vez. Assim tem sido. Lavremos o mar, incessantes."

Encenador, dramaturgo e teórico de teatro, Augusto Boal é o criador do Teatro do Oprimido, sistematização de experiências e técnicas que caracterizam um método de trabalho destinado a transformar o espectador em protagonista da ação dramática. Tendo sido um dos principais animadores do **Teatro de Arena**, de São Paulo, desenvolveu a teoria e a prática do Teatro do Oprimido em seus anos de exílio, a partir de 1971. A sua obra está editada em mais de 20 idiomas. É autor, entre outras, das peças Revolução na América do Sul, Arena Conta Tiradentes, Arena Conta Zumbi, As Aventuras do Tio Patinhas, Murro em Ponta de Faca e O Corsário do Rei. Entre as obras teóricas figuram **Duzentos Exercícios e Jogos Para o Ator e o Não-ator com Vontade de Dizer Algo Através do Teatro**, **Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas**, **Técnicas Latinoamericanas de Teatro Popular**, **Stop: C'est Magique** e **Teatro Legislativo**.

"O mais importante é fazer um teatro que tenha a perspectiva do povo, a perspectiva da mudança. Se se puder fazer esse teatro nas praças públicas, muito bem; se só se puder fazê-lo na casa humilde de um operário, ou para poucos operários de cada vez, igualmente muito bem; se se puder, com um espetáculo apenas, chegar a 5000 operários, ótimo. Se houver necessidade de se fazerem 500 reuniões teatrais, em pequenos locais para se chegar aos mesmos 5000, também está bem. O teatro, para ser popular, tem que ser revolucionário, não importando onde se realiza o ato teatral. E o teatro chega ao seu maior grau revolucionário quando o próprio povo o pratica, quando o povo deixa de ser apenas o inspirador e o consumidor para passar a ser o produtor. Quando se comunica através do teatro."

Augusto Boal nasceu em 1931, no bairro da Penha, Rio de Janeiro. Desde criança escrevia, ensaiava e montava suas próprias peças nos encontros de família. Sua formação em Engenharia Química torna-se paralela à pesquisa, à criação de textos teatrais lidos e comentados por Nelson Rodrigues. Estuda na Columbia University com John Gasner e assiste às montagens do Actor's Studio. Em 1956, Boal volta ao Brasil a convite de Sábato Magaldi e Zé Renato para dirigir o **Teatro de Arena** de São Paulo.

TEATRO DE ARENA PALCO DA RESISTÊNCIA

O **Teatro de Arena** foi um conjunto extremamente experimental, e oposto a importação de estilos, formas e modismos, e dedicado à pesquisa de um teatro que respondesse as necessidades do público e da sociedade brasileira, em cada momento histórico da sua evolução. Quando, por exemplo, os palcos brasileiros, eram dominados pela influência italiana, Boal e o **Arena** criaram o seu Laboratório de Interpretação, onde se pesquisava um estilo brasileiro de representar; criaram o seu Seminário de Dramaturgia, de onde surgiram Guarnieri, Oduvaldo Vianna Filho, Roberto Freire, Nelson Xavier, Chico de Assis, Edy Lima e muitos outros jovens autores que tiveram suas peças de estreia montadas pelo Arena. A fase de nacionalização dos clássicos, em que se procuravam formas brasileiras de apresentar Maquiavel (A Mandragora), Moliére (Tartufo), Lope de Vega (O Melhor Juiz, O Rei), e outros, foi também uma etapa significativa no desenvolvimento do grupo, que, a seguir, após o golpe militar de 1964, iniciou uma série de musicais com Arena Conta Zumbi.

Assim que se efetiva o golpe militar, em abril de 1964, Boal vai ao Rio de Janeiro dirigir o show Opinião, com Zé Kéti, João do Vale e Nara Leão (depois substituída por Maria Bethânia). A iniciativa surge de um grupo de autores ligados ao Centro Popular de Cultura da UNE - CPC, posto na ilegalidade: Oduvaldo Vianna Filho, Paulo Pontes e Armando Costa reúnem-se no intento de criar um foco de resistência à situação. O evento torna-se sucesso instantâneo e contagia diversos outros setores artísticos (Opinião 65, exposição de artes plásticas no Museu de Arte Moderna, MAM/RJ, surge na sequência), aglutinando artistas ligados aos movimentos de arte popular. Esse é o nascedouro do **Grupo Opinião**, que vai se manter combativo por mais de uma década. Retornando a São Paulo, encontra a equipe do Arena em torno do

projeto de reconstrução do episódio histórico do Quilombo de Palmares. Com a experiência do Opinião na bagagem, Boal inicia o ciclo de musicais na companhia, integrando o coletivo de artistas em torno de uma nova linguagem. Ele, Gianfrancesco Guarnieri e Edu Lobo dão forma a Arena Conta Zumbi, encenado em 1965, primeiro experimento com o Sistema Coringa.

O SISTEMA CORINGA

A etapa realista, mostrava o lado concreto da realidade brasileira, tendendo porém ao fotográfico; a etapa dos clássicos mostrava os temas ditos universais, que, porém, nem sempre se radicavam à nossa realidade. Os musicais vieram para sintetizar as duas etapas anteriores. Arena Conta Zumbi era uma fábula universal, uma história de heroísmo e luta pela liberdade, em geral, mas, em particular, era escrita também com notícias dos jornais do dia. O texto acompanhava os últimos acontecimentos do momento, inseridos no panorama de uma fábula libertária. Zumbi iniciou também a pesquisa do Sistema Coringa, inspirado em Brecht, a forma de interpretação utilizada pelo Arena até 1971, quando Augusto Boal é preso, torturado e tem que deixar o Brasil exilando-se na Argentina. Em que consiste o Sistema Coringa? Se um ator interpreta um determinado personagem, a plateia jamais verá o personagem objetivamente: verá o ator que o interpreta. Para resolver o problema da mediação do ator, Gordon Craig, o famoso diretor inglês, imaginou uma super-marionete, dotada de um super cérebro, capaz de determinar com precisão científica o timbre de voz, o ritmo, as nuances com que cada texto deve ser pronunciado, o tipo de movimento a ser utilizado, etc. Evidentemente esta utopia nunca pôde ser realizada. O Arena usou um processo mais simples: se um juiz deseja saber como determinado crime foi objetivamente cometido, não interroga apenas uma testemunha, pois terá assim uma visão subjetiva do crime, mediada por essa testemunha. Que faz então? Interroga todas. A objetividade do crime será tudo aquilo que permanecer constante em todos os relatos. Assim também o Sistema Coringa: todos os atores representam cada personagem. O personagem será o que permanece constante em todas as interpretações. No teatro grego um máximo de três atores interpretavam todos os personagens: para diferenciá-los, usavam máscaras. Também o Arena; não máscaras físicas, porém, máscaras de comportamento social: como se move, como fala, como pensa. Os atores em conjunto constroem a máscara de cada personagem, cuidando para que seja sempre social, isto é, o personagem age movido principalmente pela função social que representa – e não pela própria bílis: o ser social condiciona o pensamento social. Como exemplo, em Arena Conta Tiradentes, a máscara social de Joaquim Silvério dos Reis mostrava-o como um traidor, não porque tivesse mau caráter (apesar de tê-lo) mas porque era um grande senhor de terras e de escravos e temia que com a independência do Brasil viesse também a Abolição e outras transformações.

Espetáculo Arena Conta Zumbi (1965) do **Teatro de Arena**

O TEATRO DO OPRIMIDO

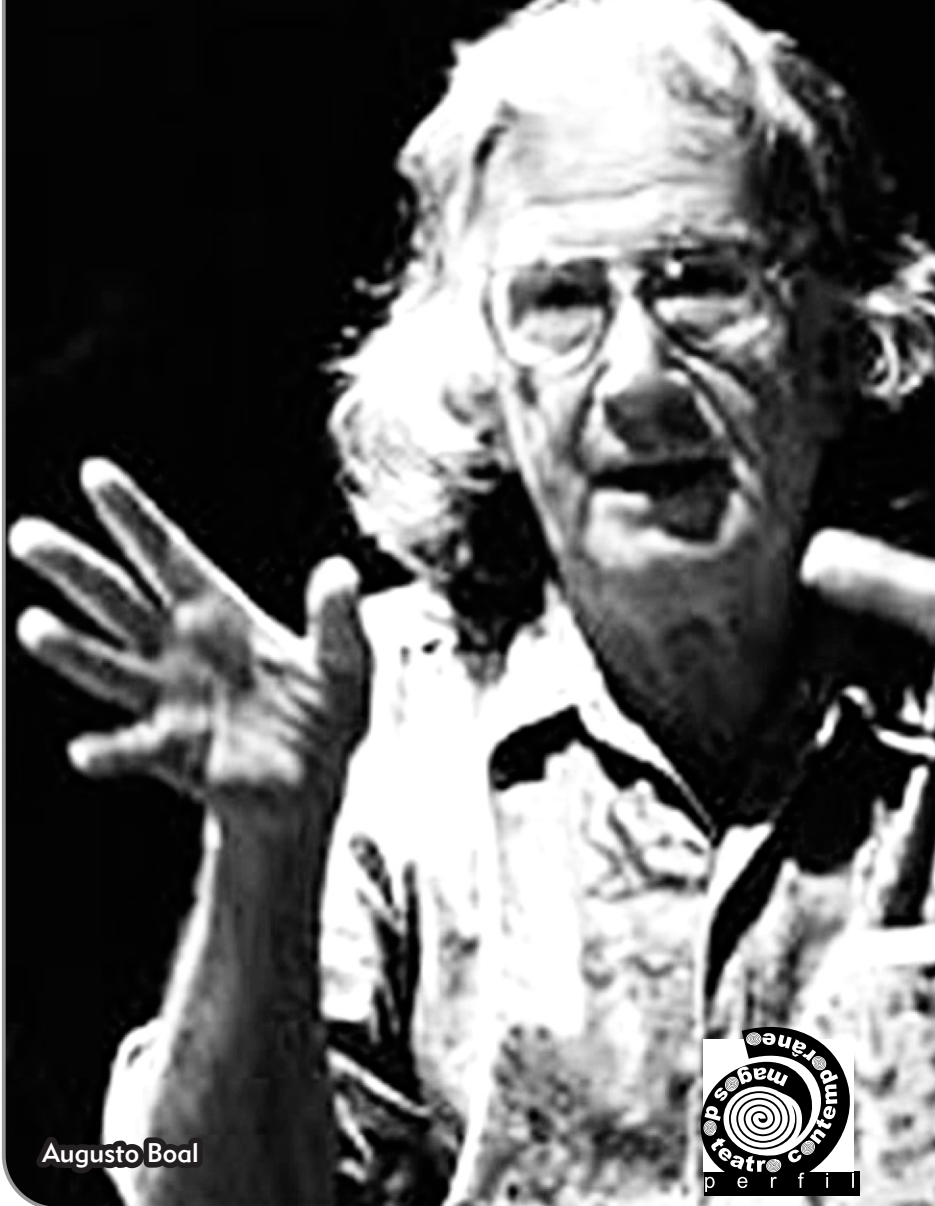
Com a decretação do Ato Institucional nº 5, em fins de 1968, o Arena viaja para fora do país, excursionando em 1969 e 1970 pelos Estados Unidos, México, Peru e Argentina. Boal escreve e dirige Arena Conta Bolivar, inédita no Brasil, que se soma ao antigo repertório. Na volta, continuaram as pesquisas. Durante muito tempo, o **Arena** tentou popularizar o teatro, isto é, a obra de arte acabada. Partiu-se agora para a popularização dos meios de produção do teatro. É importante não apenas levar teatro ao povo, mas dar-lhe também os meios de fazer teatro. Com uma equipe de jovens recém-saídos de um curso no **Arena**, Boal cria o Teatro Jornal - 1ª Edição, experiência que aproveita técnicas do agit-prop e do **Living Newspaper**, grupo norteamericano dos anos 30. A equipe denota vigor e talento, vindo a dar origem ao **Teatro Núcleo Independente**, grupo importante na periferia paulistana dos anos 1970. O nome Teatro Jornal deve-se ao fato de que a maioria de seus procedimentos procuram desmontar as técnicas com que o jornalismo encobre a verdade e manipula a opinião pública. Para ensinar a ler corretamente, dramatiza a informação, usando, entre outros procedimentos, a improvisação posterior à notícia, que expressa as vivências suscitadas; a ação paralela, que vincula fatos da realidade, aparentemente desligados enquanto se leem informações do Vietnam e de torturas no Brasil, os atores fazem filas para jogar na loteria esportiva; a leitura do texto fora do contexto: numa ocasião, leu-se um discurso inaugural de uma organização direitista, interpretando-o como se fosse um desfile de modas. Boal disse que o jornalismo é uma obra de ficção que consegue produzir uma realidade imaginária mediante técnicas de diagramação de notícias.

"O romance utiliza a fábula, o teatro realista utiliza o conflito de vontades livres, a poesia lírica usa a visão subjetiva que o poeta tem da realidade exterior que o estimula. O jornalismo usa as técnicas de diagramação: nisso reside seu caráter de ficção".

Em resumo, o que o fato teatral produz nesse caso, é uma organização da linguagem jornalística, de seu sentido e, portanto, de suas relações com a realidade. Do mesmo modo, afirma Boal, podem utilizar-se essas técnicas para textos de discursos, atas de assembleias, capítulos de livros escolares, enfim, qualquer texto escrito.

Em fevereiro de 1971, Augusto Boal é preso, torturado e exilado. Passando a residir na Argentina, de 1971 a 1976, dirige o grupo **El Machete** de Buenos Aires e monta, de sua autoria, O Grande Acordo Internacional do Tio Patinhas, Torquemada (sobre a tortura no Brasil) e Revolução na América do Sul, iniciando intensas viagens por toda a América Latina, onde começa a desenvolver novas técnicas do Teatro do Oprimido: Teatro Imagem, Teatro Invisível e Teatro Fórum. O Teatro Invisível consiste em representar cenas improvisadas fora do teatro e diante de pessoas que não são espectadores. O lugar pode ser uma fila numa loja, um restaurante, um mercado, um trem, e as pessoas que presenciam a obra são as que se encontram, nesse momento, no local. Os participantes casuais não são propriamente espectadores porque desconhecem que o que ocorre, entre eles, é um espetáculo. Os espectadores atuam em relação de igualdade com os atores, salvo o prévio conhecimento da estrutura teatral que vai ser representada. Entretanto, essa estrutura nunca é dirigida e só funciona como um esquema básico para a interação com o público. Essas experiências de Boal alcançaram, em 1973, uma organização sistemática e uma reformulação radical das bases do trabalho dramático, graças à sua participação na Operação de Alfabetização Integral, iniciada pelo governo peruano. Essa Operação fundamentou-se em dois pressupostos: em primeiro lugar, levando-se em conta o enorme número de línguas e dialetos falados no Peru, alfabetizava-se na língua materna e em castelhano, sem forçar o abandono da primeira em benefício da segunda; além disso, procurava-se alfabetizar em todas as linguagens possíveis, especialmente artísticas, como teatro, fotografia, marionetes, cinema e jornalismo. Se os homens se expressam e se comunicam em muitas linguagens, por que lhes dar apenas a oportunidade de desenvolver a forma escrita? Se, nas classes populares, a linguagem corporal é tão importante para a comunicação, por que não empregar recursos teatrais para expandir esse campo expressivo?

Augusto Boal

Alfabetizar a linguagem do corpo significa para Boal, antes de tudo desmontar as estruturas musculares e gestuais, as máscaras estereotipadas pelos condicionamentos sociais. Boal indica uma série de exercícios simples a fim de possibilitar às pessoas ficarem conscientes de seus recursos corporais e das distorções impostas pelo tipo de trabalho que exerce. Depois de tornar mais desembaraçadas as estruturas do comportamento e, por conseguinte, ampliar as possibilidades de cada indivíduo, Boal propõe várias técnicas para criar situações dramáticas elementares. Uma delas, que chama de Teatro-Imagem, consiste em pedir aos espectadores, ou pessoas a serem alfabetizadas teatralmente que expressem sua posição acerca de um determinado tema, escolhido pelos participantes, não verbalmente, mas esculpindo um conjunto de estátuas pelas quais visualizem suas opiniões e sentimentos. Ao compor-se o grupo de estátuas, abre-se a discussão: cada espectador pode modificar a representação visual até chegar a um conjunto que, para a maioria, corresponda à realidade que se analisa. Depois, pede-se aos participantes que elaborem uma imagem ideal pela qual manifestem como desejariam que fosse a situação social descrita. Por último, devem compor a imagem-trânsito, aquela que mostre como passar da situação real à ideal.

"Essa forma de Teatro-Imagem é, sem dúvida, uma das mais estimulantes porque torna visível o pensamento. Se digo a palavra revolução, aqueles que me escutam se dão conta de que me refiro a uma transformação radical, mas simultaneamente cada um pensará em sua revolução, em seu conceito pessoal de revolução. Ao contrário, quando a pessoa se expressa através de um conjunto de estátuas, é seu conceito o que fica em evidência: a palavra revolução terá um significado específico, diferente possivelmente do conteúdo que outras pessoas lhe atribuem".

A principal característica do Teatro Fórum é a quebra dos limites entre palco e plateia, entre atores e o público, por meio da possibilidade dos espectadores entrarem em cena no lugar dos personagens que eles julgam oprimidos. A estrutura de uma peça de Teatro Fórum constitui-se na configuração clara de uma situação de opressão. A apresentação serve para iniciar o debate

com a plateia sobre a situação de opressão apresentada. Os próprios espectadores, dando sua opinião sobre a situação, entram em cena para interpretarem o personagem oprimido e agem sugerindo estratégias para a solução dos problemas de opressão enfrentados.

Em 1976, Augusto Boal muda-se para Lisboa, onde dirige o grupo **A Barraca**. Dois anos depois é convidado para lecionar na Université de la Sorbonne-Nouvelle. Em Paris, cria o Centre du Théatre de l´Opprimé - Augusto Boal, em 1979. Trabalha em muitos países europeus e desenvolve as técnicas introspectivas do Teatro do Oprimido: o Arco-Íris do Desejo. Antes de regressar definitivamente ao Brasil, monta no Rio de Janeiro O Corsário do Rei (de sua autoria, letras de Chico Buarque, música de Edu Lobo) e Fedra de Racine, com Fernanda Montenegro. A convite do então Secretário de Educação do Estado do Rio de Janeiro, professor Darcy Ribeiro, Boal volta ao Brasil em 1986 para dirigir a Fábrica de Teatro Popular. O objetivo era tornar a linguagem teatral acessível a todos, como estímulo ao diálogo e à transformação da realidade social. Ainda em 1986, junto com artistas populares, cria o Centro de Teatro do Oprimido – CTO-Rio, para difundir o Teatro do Oprimido no país. No CTO-Rio, desenvolve projetos com ONG's, sindicatos, universidades e prefeituras. Em 1992, candidata-se e é eleito vereador da cidade do Rio de Janeiro pelo PT (Partido dos Trabalhadores), para fazer Teatro Fórum e, a partir da intervenção dos espectadores, criar projetos de lei: é o Teatro Legislativo. Após transformar o espectador em ator com o Teatro do Oprimido, Boal transforma o eleitor em legislador. Utilizando o Teatro como Política, em Sessões Solenes Simbólicas, encaminha à Câmara de Vereadores 33 projetos de lei, dos quais 14 tornam-se leis municipais, entre 1993 a 1996. Boal também realizou diversas Sessões Solenes Simbólicas, de Teatro Legislativo, no exterior: no Great London Council - Londres, com a participação de escritores como: Lisa Jardine, Tarik Ali, Paul Heller e advogados dos Tribunais de Londres; em Bradford, na Câmara Legislativa da cidade, sobre questões relativas aos portadores da Síndrome de Down; na Sala da Comissão de Justiça do Rathaus (Prefeitura) de Munique, com apoio da Sociedade Paulo Freire.

No início desta década, Augusto Boal e o Centro do Teatro do Oprimido estabeleceu parceria com o Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra para realizar treinamento de uma turma de militantes de vários setores e estados nas técnicas do Teatro do Oprimido para que estes pudessem ministrar oficinas e formar grupos nos acampamentos, assentamentos e encontros do Movimento em todo país. Este trabalho foi fundamental para a criação da **Brigada Nacional de Teatro do MST Patativa do Assaré** e a formação de diversos grupos teatrais ligados ao Movimento. Sua mais recente pesquisa foi a Estética do Oprimido, programa de formação estética que integra experiências com o SOM, PALAVRA, IMAGEM e ÉTICA. A Estética do Oprimido tem por fundamento a crença de que somos todos melhores do que pensamos ser, e capazes de fazer mais do que aquilo que efetivamente realizamos: todo ser humano é expansivo.

Ao longo de sua carreira, Boal recebeu títulos e prêmios em todo o mundo, como o Officier de l'Ordre des Arts et des Lettres, outorgado pelo Ministério da Cultura e da Comunicação da França e a Medalha Pablo Picasso, atribuída pela Unesco em 1994. Nomeado em 2009 embaixador mundial do Teatro pela Unesco, Boal discursou, no dia 27 de março, em Paris. No trecho final da mensagem, reafirmava sua crença no poder transformador do Teatro:

"Vendo o mundo além das aparências, vemos opressores e oprimidos em todas as sociedades, etnias, gêneros, classes e castas, vemos o mundo injusto e cruel. Temos a obrigação de inventar outro mundo porque sabemos que outro mundo é possível. Mas cabe a nós construí-lo com nossas mãos entrando em cena, no palco e na vida."

Augusto Boal sofria de leucemia e faleceu dia 2 de maio. A principal criação de Boal, o Teatro do Oprimido, é hoje uma realidade mundial, sendo a metodologia teatral mais conhecida e praticada nos cinco continentes.

"Em si, o Teatro do Oprimido é um teatro sem dogmas e realizado por meio de um conjunto de exercícios que ensinam o ser humano a utilizar uma ferramenta que ele já possui e não sabe. O homem traz esta característica teatral dentro de si. O que este tipo de teatro faz é liberar esta capacidade e ensinar à pessoa como dominá-la."

Bibliografia:

Boal, Augusto. **Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas**, Editora Civilização Brasileira.

Boal, Augusto. **Técnicas Latinoamericanas de Teatro Popular**, Editora Hucitec.

Boal, Augusto. **Duzentos Exercícios e Jogos Para o Ator e o Não-ator com Vontade de Dizer Algo Através do Teatro**, Editora Civilização Brasileira.

Canclini, Nestor García. **A Socialização da Arte - Teoria e prática na América Latina**, Editora Cultrix.

Revista de Teatro da SBAT, Novembro - Dezembro de 1970.

Boal, Augusto. **Coleção Palestras Vol. I – 1986**, INACEN – Ministério da Cultura.

Trabalho de intervenção nas comunidades que deu origem ao Teatro Legislativo durante a gestão de Boal como vereador do Rio de Janeiro

WILSON
IRMÃO DE MÜLLER

Bob Wilson quando esteve em Porto Alegre no Seminário Fronteiras do Pensamento

*Helio Barcellos Jr.

Robert Wilson afirma que sempre começa a criar seu teatro a partir do silêncio e da luz e que justamente por causa disso é que cada um de seus espetáculos é diferente um do outro. Tem sido assim desde que começou a fazer teatro, por uma coincidência, pois nem fazia ideia de que trabalharia com artes cênicas e visuais. Planejava seguir algo relacionado com o que estudou, administração de empresas, mas não sabia do que gostava ou não gostava, nem pensava muito nisso. Bob Wilson diz também que Heiner Müller foi seu irmão. Müller disse certa vez que Wilson é o mais legítimo dos herdeiros de Bertolt Brecht.

Wilson também pode ser chamado de o encenador nº 1 do teatro pós-dramático, assim como a alcunha de dramaturgo deste mesmo teatro pós-dramático cabe perfeitamente ao papel desempenhado por Heiner Müller. A conclusão é do teórico Hans-Thies Lehmann, autor do livro **Teatro Pós-Dramático** (Editora Cosac Naify), que considera Bob Wilson como o artista capaz de suscitar uma experiência abissal de metamorfose. Em sua avaliação, Lehmann foi ainda mais longe, enfatizando que Wilson foi capaz de realizar o ideal mülleriano, de tornar a realidade impossível por meio do teatro.

É com Quartett, do diretor e dramaturgo alemão, que Porto Alegre verá pela primeira vez uma obra de Wilson ao vivo, em setembro de 2009, durante o 16º Porto Alegre em Cena. A atriz Isabelle Huppert, uma das mais famosas e respeitadas do cinema francês, será a protagonista da peça. Existe a possibilidade de que Wilson visite novamente a capital gaúcha. O diretor do festival, Luciano Alabarse, o convidou pessoalmente durante a realização do projeto Fronteiras do Pensamento em novembro de 2008. Wilson anotou as datas e pareceu bem interessado.

Esta versão de Quartett é uma obra que Bob Wilson fez em Paris há três anos, mas ele criou antes uma outra versão na Alemanha. "Foi em Stuttgart, no final da década de 80 e Heiner Müller estava presente. A convivência e a conversa com ele me influenciaram muito, mas depois eu quis fazê-la mais uma vez, pois achei que ela não estava concluída", conta. "Heiner Müller e eu éramos amigos muito íntimos, embora a nossa natureza fosse completamente diferente. Foram duas pessoas muito estranhas que se juntaram. Heiner é um intelectual marxista da Alemanha Oriental e eu um cowboy, um caipira lá do interior do Texas", lembra.

Em certa ocasião, Bob Wilson e Heiner Müller viajaram juntos para fazer uma conferência na Universidade de Harvard. "Um doutor de alguma coisa na Alemanha estava lá para nos apresentar e ele sabia mais da minha obra do que eu e conhecia muito bem a de Heiner também". Mas a apresentação do professor durou mais de uma hora. "Heiner estava apoiando a cabeça com uma das mãos e com o cotovelo, estávamos quase pegando no sono, por causa da diferença do fuso horário, quando finalmente disseram ao Sr. Müller que era sua vez de falar". Heiner respondeu que não havia mais nada a dizer, que tudo tinha sido falado, mas sugeriu que ficassem à vontade para fazer perguntas. Uma menina ruiva perguntou: "Senhor, qual é a diferença entre o senhor e Bob Wilson?".

E Müller: "É muito simples, Bob gosta de vodka e eu gosto de uísque".

Renovador da linguagem cênica, Wilson transformou o palco em uma estética do tempo, em que os atores se movimentam em câmera lenta, no meio do caminho entre uma máquina e a do teatro de marionetes, colocando por terra a ideia de ação no teatro. Para Lehmann, a lenta passagem do tempo faz o espectador perceber a diferença do ritmo entre o andamento habitual da vida e do próprio teatro.

Lehmann também enxerga em Wilson uma afinidade com a fotografia e o desejo de dialogar com a história por meio do desgaste do tempo da cena, que pode ser lido como resistência contra o

WILSON

IRMÃO DE MÜLLER

Heiner Müller e Bob Wilson
na Praça Vermelha em Moscou em 1988

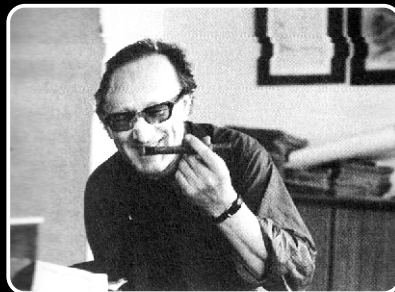
despedaçamento e o parcelamento sociais do tempo com a parafernália midiática. Ele acrescenta que em Wilson há priorização do fenômeno sobre a narração, do efeito da imagem sobre o ator individual e da contemplação sobre a interpretação e enfatiza: "Em 1970 e 80 poucos artistas terão modificado tanto o campo de recursos do teatro e influenciado tanto as possibilidade de pensá-lo de um modo novo quanto Wilson".

Aparentemente desinteressado sobre o que falam sobre ele, Bob Wilson enfatiza que em seu teatro o texto vem mais tarde, pois ele acredita que a fala deve surgir dos atores, que ela não pode ser mecanizada. Wilson também destacou que faz teatro épico. "Mas ele é muito pessoal, não segue qualquer filosofia, é um teatro que surge de suas raízes, começa no silêncio e trabalha com a luz". Segundo ele, a luz criou a forma e depois o movimento foi acrescentado, tanto em A Última Gravação de Krapp (de Beckett) como em O Anel dos Nibelungos (de Wagner), 17 horas de silêncio que mais tarde receberam a introdução da música.

Seu primeiro sucesso foi Einstein on the beach (1976), ópera realizada com Philip Glass que deu fama internacional aos dois. Entre suas montagens cultuadas estão Death, Destruction & Detroit (1979), Civil Wars (1984), Orlando (1993), Time Rocker (1996) e Woyzeck (2001). No entanto, nos Estados Unidos ele nunca foi exatamente muito bem aceito, como ele mesmo diz. Em 2008 pretendia reavivar Einstein, mas ele teve as datas canceladas pelo Metropolitan Opera de Nova York. Disseram que teria que pagar todas as despesas pessoalmente, se quisesse se apresentar. Ele acrescenta que foi uma repetição de uma fala que ouviu muitas vezes ao longo de 40 anos de trabalho.

Fato semelhante aconteceu quando quis encenar Tentação de Santo Antonio e foi boicotado porque a cantora ativista afroestadunidense Bernice Johnson Reagon fazia parte do elenco. "Tentei durante anos arrumar o dinheiro, disseram que o espetáculo não era para o público do Kennedy Center (de Washington), onde persiste uma segregação racial, pois 80% dos negros da cidade jamais estiveram neste centro cultural", ressalta ele, enfatizando que passou a maior parte das últimas quatro décadas fora dos Estados Unidos, que a maior parte de seu teatro foi realizado na Europa. Ou seja, se dependesse de seu país, provavelmente não teria feito carreira alguma em termos de artes cênicas.

Atualmente, diz que seu grande projeto é o Watermill Center (Centro do Moinho de Água), que criou em Southampton, Long Island (NY) em 1992, uma ONG em que jovens profissionais da arte e do teatro se reúnem para pesquisar artes e ciências humanas em workshops e cursos regulares. "É algo que estou fazendo perto do final da minha vida. Investigamos raízes, coisas que me interessaram desde quando eu era bem jovem. Nem todos são artistas, as pessoas reunidas são das mais diferentes origens, de diferentes especialidades, como matemática. Na verdade, procuro dar voz a pessoas que de outra forma talvez não tivessem voz", explica. Neste sentido, Bob Wilson aproveita para deixar clara sua expectativa de que as coisas mudem com o novo presidente do Estados Unidos, Barack Obama. "Espero uma política de portas abertas e uma compreensão melhor de que todos nós somos muito diferentes".

***Helio Barcellos Jr.**
é jornalista e dramaturgo.

Heiner Müller

HOJE É DIA DE ROCK

TEATRO IPANEMA E CONTRACULTURA RIO DE JANEIRO, 1971/72.

Cláudio Alberto dos Santos*

Hoje é Dia de Rock teve uma repercussão retumbante. Recebeu a direção de Rubens Corrêa, os cenários e figurinos de Luiz Carlos Ripper, a música de Cecília Conde, a expressão corporal de Klauss Vianna e a iluminação de Soares.

Até hoje é considerada a montagem mais famosa e celebrada do grupo **Ipanema**. De fato, nela atinge um nível antes nunca aproximado de sondagem da relação da juventude com o processo histórico. Marcando desse modo, a manifestação definitiva de um estilo próprio de teatro contracultural em solo brasileiro. Segundo José Vicente, o genial autor do texto teatral, "enquanto Hair anunciava a Era de Aquarius, Sem Destino respondia com o anúncio de uma era de violência. Hoje é Dia de Rock representa minha visão sobre o tema".[1]

Sucesso e experimentalismo, reconhecimento e ousadia, combinações tão incandescentes quanto raras de se encontrar. Assim, não é de se estranhar que esta peça tenha entrado para a memória do teatro nacional, como uma experiência essencial, revitalizadora, instigante e, sobretudo, viva. Ela trazia para a cena uma vitalidade nova e uma verdade recente que surpreendia seu tempo.

Nas palavras de Maciel, a contracultura nesta época (final dos anos 60 e primeiros anos da década de 70) era "um projeto novo de ser feliz, a despeito e à margem do sistema".[2] A juventude criava numa escala internacional, a última grande utopia radical de transformação social que se produziu no Ocidente, até hoje. Tornava-se, assim, uma poderosa força política e cultural tendo participação nos movimentos de arte vanguardista. Enfim, foi a mais expressiva fonte contemporânea de inconformismo e revolução cultural.[3]

Extremamente ligado a essa euforia, o **Teatro Ipanema**, desafiando a incerteza, jogando com o improvável e brincando com o impossível, conseguiu urdir a sua trama onírica e libertária no tecido muscular e conjuntivo da vida. De fato, o grupo passava por uma das suas mais intensas buscas por um teatro de equipe, de pesquisa e rigorosamente de arte-vida.

Entretanto, onde se pode perceber, nos vários elementos que compõem a mise en scène, as ligações mais óbvias com a contracultura? E o que dizer do próprio sentido da peça?

Segundo uma pesquisadora da juventude do período:

> (...) A peça – rito de passagem da geração desbunde – falava da grande mudança para a Fronteira, de um incontido desejo de sair, de se desligar de um mundo condenado (...) Encenava, em meio a um estonteante trabalho visual e sonoro que traduzia plasticamente a liturgia psicodélica da época, um voo em direção às margens, no melhor estilo da utopia drop-out. "Quem nasceu para voar, voe no rumo do céu. Quem nasceu para cantar, cante. Teus pássaros viajam voando no espaço estreito da América, contra sertões, procurando ar, cor, luz, flor, pão. Pássaros viajam ao redor da Máquina, contra a Máquina, antes da Máquina e depois" – sentenciava Inca, a vidente, em um momento chave da peça. É assim que Izabel, regida pela visão da Fronteira, resgata a imagem de Elvis Presley (o grande e mágico Motor dessa História), que irrompe em cena de lambreta e materializa a possibilidade do seu vôo: I love you (...) No texto e na encenação, a presença da fé fundamental que iluminou o projeto libertário da contracultura. (...) Em Hoje é dia de rock, se não me falha a memória, um forte contingente jovem vislumbrou formalmente a viagem para o outro lado da margem, que oferecia naquela hora uma atração irresistível enquanto espaço de construção de um possível novo mundo.[4]

Nesta citação percebemos uma verdadeira síntese do tema abordado. Sobretudo, é extremamente precisa e ao mesmo tempo representativa quanto ao caráter contracultural que assumiu a peça do **Teatro Ipanema**. Não deixa dúvidas sobre como os temas do desbunde, da grande mudança para a Fronteira, do psicodelismo, do drop-out, do sonho, da grande recusa, do flower power, e de um novo mundo, evidentemente povoavam o imaginário criado pelo espetáculo. Sobretudo expressa como a peça esteve bastante próxima de certos valores, princípios e ideais libertários da época.

Ninguém jamais negou que esta peça de teatro ao mesmo tempo alimentava-se da contracultura e alimentava-a. Houve sem dúvida, um imbricamento e uma interpenetração extremamente clara entre os sinais de ambas, a ponto de não se poder saber onde começa uma e onde termina a outra. Mas, o que esteve em jogo no trabalho do ator nos espetáculos dessa montagem? Existem evidências que apontam para um fazer atorial com formas e fins desbloqueadores e libertários neste trabalho? Em que medida é possível levantar a hipótese

[1] VICENTE, José. Entrevista à LOPES, Maria da Glória. "José Vicente, de volta ao teatro", in: Jornal O Estado de São Paulo. 16/01/1983, p. 39.

[2] MACIEL, Luis Carlos. **Anos 60**. Porto Alegre: L&PM, 1987, p. 34.

[3] ABRAMO, Helena. **Cenas Juvenis**. São Paulo: Papirus, 1992.

[4] HOLANDA, Heloísa Buarque de. "Hoje não é dia de rock (I)", in: Jornal do Brasil, Caderno B. Rio de Janeiro, 24/10/1982.

de que a influência do movimento hippie na relação que as pessoas estabeleciam com seu próprio corpo e o dos outros afetou a preparação e expressão corporal dos atores? Houve a mudança de certos aspectos corporais que contribuíram para mudar dimensões do ser mental, emocional e instintivo do elenco e do público? As posturas físicas adotadas expressaram atitudes que induziram comportamentos mais espontâneos?

De acordo com Leyla Ribeiro:

> A peça era feita toda descalça. Ninguém usava sapato. Acho que era uma espécie de despojamento. Pra não fazer um realismo: sapato? De que tipo? Salto alto? Salto baixo? Então, era todo mundo descalço logo de uma vez. (...) Todo mundo tava cabeludo naquela época. Não era nem uma coisa da peça. (Leyla Ribeiro)[5]

Este trecho traz algumas pistas de como o espetáculo tinha uma forte dose de espontaneidade. Muito além dos pés descalços dos atores, da despreocupação com o phisique-du-role, do figurino não realista, do próprio uso do espaço, enfim, quase tudo conspirou ainda mais para a simplicidade e o essencial.

Conseguir exprimir livre e espontaneamente a nossa originalidade, nosso potencial de vida na sociedade tecnocrática estabelecida é algo difícil e que requer uma tomada de atitude, um longo aprendizado. Parece que se buscava nessa época uma arte/vida em que os corpos estivessem totalmente livres, disponíveis, desbloqueados. Uma Nova Era requer um novo corpo e este corpo precisa ser experimentado no presente e não em um futuro teleológico. É um corpo milenarizado. Isto é muito importante porque produz um contraste com os valores sociais nos quais o corpo é o lado menor, a parte inferior e perigosa.

Ninguém garante facilmente sua espontaneidade corporal numa sociedade onde imperam tantos preconceitos e hierarquias. Mesmo no teatro até alguns anos atrás, as práticas corporais estavam relacionadas apenas à profissão dos dançarinos, mímicos, acrobatas e artistas de circo. Pouco a pouco, "no ocidente, a atuação do ator ganhou outra dimensão e seu corpo passou a ser objeto de maior atenção"[6]

Elenco do espetáculo Hoje é Dia de Rock

Elenco: Da direita para a esquerda na fileira de cima - Nildo Parente, Thaia Perez, Dudu Continentino, Paulo César Coutinho, Ivonne Hoffman, Paulo César Oliveira, Ivan de Albuquerque e Renato Coutinho. Na fileira de baixo: Alexandre Lambert, Leyla Ribeiro, Rubens Corrêa, Isabel Ribeiro, Isabel Câmara e Artur Oliveira.

O grupo **Ipanema** passou por um longo trabalho de exercícios para ampliar a consciência corporal, bem como, por uma constante indagação sobre as possibilidades ligadas ao corpo no processo da criação do espetáculo.

> Construído sobre um minucioso trabalho de representação/interpretação por parte do elenco (o mais sólido e talentoso, em conjunto, nos últimos anos) o espetáculo se processa em um ritmo fascinante e desprovido das tensões que seriam comuns a uma concepção meramente informativa do texto.[7]

[5] ENTREVISTA concedida ao autor na cidade do Rio de Janeiro em junho de 2002. (Leyla Ribeiro é atriz, tradutora e atual responsável pelo **Teatro Ipanema**). Juntamente com Ivan de Albuquerque e Rubens Corrêa formou a "santíssima trindade" do **Ipanema**.

[6] STRAZZACCAPA, Márcia. "O movimento corporal e o brasileiro - uma reflexão sobre as técnicas", in: **Revista Repertório - Teatro e Dança**. Salvador: PPGT/UFBA, Ano 2, n. 03, p. 57.

[7] SENNA, Orlando. "Últimos dias de 'Hoje é Dia de Rock' no Teatro Ipanema", in Jornal Última Hora. Guanabara: 10/05/1972.

Klauss Vianna fez praticamente todo o trabalho de preparação corporal do elenco. Recusando uma dicotomia entre a matéria e o espírito, entre o físico e o psíquico, consegue instaurar um processo em que o corpo dos atores é compreendido em sua capacidade de manifestar sentidos em todas as situações da existência. Atenta-se para as especificidades corpóreas das diferentes pessoas (as formas dos ossos, dos músculos, etc). Klauss havia estudado no exterior e lecionado na Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia. Ele utilizava alguns componentes da dança relacionados à expressividade e à postura, à consciência corporal, flexibilidade e leveza para enriquecer o trabalho corporal dos atores.

A montagem de Hoje é Dia de Rock é o coroamento de uma pesquisa inaugurada na encenação de O Arquiteto e o Imperador da Assíria sobre o movimento, o gesto, a postura, o jeito de mover e a dança como elementos vitais ao trabalho do ator. Com isso busca-se acentuar a presença viva, física do intérprete em cena mobilizando totalmente o seu corpo.

> No fundo, deitados no chão, os atores de Hoje é Dia de Rock faziam sensitive training, em silêncio. Era a primeira parte do ensaio que dura mais de cinco horas e vem sendo realizado há três meses.
>
> No palco, os atores começam a se contorcer. Emitem urros e gritos animalescos. Há um momento de silêncio, quebrado logo em seguida por uma flauta. Uma nuvem de bolhas de sabão se espalha pelo palco e os atores começam a cantar: "viajante, viajante, aonde é que você vai?"[8]

Afinal, o corpo possui uma importância vital enquanto dimensão constitutiva da linguagem teatral. A espontaneidade presente no espetáculo é parte de uma construção. O trabalho de Klauss é uma das práticas pioneiras que buscou construir um corpo/voz específico para a cena contracultural. Não apenas o rosto, o tronco ou as mãos, mas o corpo inteiro expressivo. O exercício de sensitive training buscava despertar a sensibilidade do elenco, bem como, estimular a memória da pele.

Como os limites entre o personagem e o ator nesta montagem nunca foram tão visíveis como no teatro ortodoxo, as alterações das marcações, dos gestos, da entonação e impostação vocal foram aceitos mais facilmente pela plateia como regras flexíveis:

> (...) Ele (o espetáculo) traz uma surpresa: os atores conversam com espectadores durante cinco minutos. Não há assunto programado, eles vão sentar por perto e iniciar uma conversação qualquer, "muito calma, como quando se está tomando um chopinho num dia de verão".[9]

Essas improvisações ajudaram a ampliar a relação do grupo com o seu público. Algo mais foi acrescentado. Isso deve ter ocorrido porque o elenco possuía uma grande identificação com a plateia. O espetáculo estava falando não só dos ideais, esperanças e sonhos do público, mas dos próprios participantes também. Sabia dos anseios, das dificuldades.

Mas, a improvisação não provocou apenas uma penetração da arte na vida. Foi além. Misturou caminhos e fez uma encruzilhada capaz de levar os espectadores ao mundo da arte, da utopia, da magia não somente como apreciadores, mas também como produtores, como criadores. Por ser um fator de libertação e pela liberdade que engendra, a improvisação foi também um veículo para o afloramento de desejos e sensibilidades.

As evidências demonstram que a relação ator-público evocou um princípio de solidariedade, um jogo, uma adesão, uma participação, sobretudo. Os atores buscavam interagir com o público. Buscavam a sua reação imediata. Assim o público pôde responder com bastante intensidade, e não só ao nível lúdico e do aplauso, mas, sobretudo à solicitação que vinha da cena. Essas são algumas das ousadias do espetáculo, faziam com que os atores quebrassem completamente a moldura do palco e invadissem a área da plateia. Portanto, há referências concretas à possibilidade de os espectadores se manifestarem em relação ao desenvolvimento das falas.

[8] JORNAL CORREIO DA MANHÃ. "Aqui, o diretor Rubens Corrêa". Guanabara: 02/10/1971.

[9] Idem.

Espetáculo Hoje é Dia de Rock do **Teatro Ipanema**

Desse modo, havia um contato bem próximo entre os atores e a plateia, através de um relacionamento espacial diferente do tradicional ilusionismo do palco italiano. Pelo que já foi dito, compreende-se que por sua própria concepção, este espetáculo interessa-se em grande parte pelo ator. O que se podia conseguir através dele, da arte de seu corpo. É um espetáculo quase que todo sobre o ator. O palco praticamente nu, os elementos e adereços são poucos, ressaltando a importância do ator dentro do espetáculo. Um trabalho que contou com um bom prazo de ensaios. Não foi apenas um mês ou um mês e meio para estrear. É um elenco formado por pessoas afinadas na mesma visão de mundo. Isto contribuiu para possibilitar um contato mais estreito e intenso.

Na fala de Rubens percebe-se elementos do irracionalismo em sua plenitude. Nessa ótica, o que esse irracionalismo persegue, porém, não é a morte, mas a vida do homem e do animal que existe nele; o que deseja é afirmar os direitos do instinto em face do cálculo, da alma em face do computador e da carne em face do espírito na medida em que este se esteriliza.

Ao invés de ver uma ingenuidade na forma e sentimento da arte dos povos ditos primitivos ou de acreditar na bondade primitiva da natureza humana esta é uma ligação mais profunda que toca nos fluxos e os refluxos dos arquétipos e do inconsciente coletivo. O ator animal é a água e, ao mesmo tempo, dança em meio ao fogo. O ator animal é o fogo que abrasa a madeira e irradia sua luz na noite escura. Enfim, seu trabalho escapa à lógica

Agora, o próprio Rubens Corrêa expõe suas ideias sobre outros aspectos:

> (...) A gente está procurando um modo novo de encenar e representar. É a maneira Rock, uma linguagem nova do corpo, liberação daquele corpo escravizado do teatro tradicional em que o ator senta e cruza as pernas e toma uma dose de uísque. Queremos de novo o ator animal, de voz rouca não colocada – é gritar, chorar, cantar, pular e, ao mesmo tempo, dar uma interpretação mais cúmplice com a plateia, dividir com ela os problemas, o humor e a ternura[10]

A animalidade na cultura ocidental é frequentemente associada à estupidez e rudeza. Animalizar-se significa embrutecer-se, tornar-se inculto, agreste, bárbaro, grosseiro, ignorante.

Este ator animal de que fala Rubens expressa a busca da antiga ligação do homem com a natureza (que já estava se perdendo na época e está desaparecendo hoje em dia). Diferentemente do sentido pejorativo dado pela expressão "uma selvageria!" Valoriza-se o lado selvagem do ser humano, o lado animal, o lado que vem das selvas, matas, florestas. Isto é, a porção instintiva, irracional, inconsciente. Aprecia-se o primitivo, no que significa de primeira origem, de primeiros tempos, de inaugural e primordial por oposição ao civilizado, industrializado, em suma, em oposição à Máquina. A origem do homem perdida no passado o vincula aos animais. Quase toda a existência humana no planeta pertence à chamada pré-história. Ao aumento da dominação, controle e devoração da técnica e do irrefreável avanço tecnológico, isto é, à sede fáustica de domínio da natureza, especialização científica, os hippies respondem com a negação cada vez mais ardente, obstinada e irracionalista desta sede infinita.

[10] Ibidem.

cartesiana e aristotélica.

Não existem padrões de movimentos e ritmos pré-estabelecidos. Esta é uma interpretação que se coloca para além das normas, regras, bons modos, costumes, convenções impostos socialmente. Para além dos jargões, lugares comuns, estereótipos, modelos e das técnicas de representação do ator tradicional. Algo que supera o juízo, o bom senso, o correto e o bom gosto da maioria silenciosa.

Como contraponto ao ator perfeito, ao ator virtuose, ao ator-Stradivarius, ao ator-instrumento, a cena neste espetáculo do **Teatro Ipanema** apresenta o ator que usa uma linguagem desbloqueada, desbloqueadora e visceral. Nesta perspectiva, o uso de seu corpo foi muito além da mera técnica do instrumental cênico. Isto é, não é a linguagem onde o ator simplesmente transmite uma emoção em cena. Mesmo que esse ator não tenha disponibilidade para cultivar-se, as possíveis arestas podem ser compensadas com uma outra exigência que o ator faz a si mesmo. E que implica necessariamente num tremendo mergulho emocional e físico, em pregas vocais violentadas e numa avaliação da qualidade do espetáculo não pela comunicação racional que estabelece com o público, mas pelo trânsito de emoções que cruzam o espaço entre o palco e a plateia. Ressalve-se o fato de que esse turbilhão de paixões não tem a menor intenção de minimizar o conhecimento que a arte proporciona, mas sim, alterar a veiculação desse conhecimento na ordem da percepção do espectador.

Rubens Corrêa no espetáculo **Hoje é Dia de Rock**

Preocupações como phisique-du-role são subvertidas em função da historicidade que elas possuem. As urgências da vida relativizam este e muitos outros conceitos de encenação bem feita. A resposta para um momento como o momento contracultural e para um impulso renovador contorna as exigências clássicas por meio de uma força e energia irreprimíveis. Neste caso, a interpretação do ator é uma interpretação da cabeça aos pés. Ela abandonou sua restrição ao plexo solar, ao rosto e à voz, para incorporar-se em sentido estrito: usar todas as dimensões do corpo, todas as suas potenciais cargas de expressão, de cada parte e do corpo todo.

O **Ipanema** criava um estilo próprio de encenação, que manteria como uma espécie de marca registrada por alguns anos, e que lhe conquistaria, sobretudo entre os jovens, um público fiel, identificado com a sua visão do mundo. Segundo Yan,

> (...) tratava-se aqui de celebrar rituais dramáticos de uma linguagem visual de irresistível poesia; e onde os atores se comportavam como sacerdotes de um culto místico, cujo sentido não ficava (e nem se fazia questão que ficasse) muito claro, mas cuja empatia devia muito à sinceridade do sofrido processo através do qual os intérpretes pareciam auto-imolar-se em cena, como se vivendo catarticamente, à frente do público, o seu próprio drama pessoal, paralelamente à trajetória dos respectivos personagens.[11]

Ao longo dos anos de trabalho com o **Teatro Ipanema**, os artistas conseguiram um depuramento dos seus recursos de criação, expressão e desenvolveram a sensibilidade para um teatro mais físico, que buscava a desrepressão dos sentidos e a liberdade dos movimentos.

Hoje é Dia de Rock talvez tenha sido o ápice dessa jornada. Esse espetáculo deslumbrante significou a ascensão desse grupo de teatro rumo a uma generosidade até então desconhecida. Na realidade, trata-se de um fenômeno cultural grávido de uma paixão tão intensa quanto se possa imaginar, e próprio de uma época de enorme criatividade e rebeldia.

***Cláudio Alberto dos Santos** é ator e diretor teatral,
Mestre em História pela UFU, Doutor em Teatro pela UNIRIO.
Professor do Curso de Teatro da
Universidade Federal de São João Del Rei (UFSJ).

[11] MICHALSKI, Yan. **O Teatro sob Pressão - Uma Frente de Resistência.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985, p. 75.

CONEXÃO

Optamos por publicar neste número da Cavalo Louco, na seção Conexão, quatro manifestos que refletem a atual mobilização dos grupos de teatro no Brasil. O primeiro documento, a Carta de Salvador, foi redigido durante o V Encontro Nacional do Redemoinho, Movimento Brasileiro de Espaços de Criação, Compartilhamento e Pesquisa Teatral, realizado em Salvador entre os dias 23 e 25 de março de 2009. Nesse encontro houve, além de uma intensa discussão sobre o papel do incentivo fiscal na produção teatral brasileira, um debate com representantes do Ministério da Cultura e de secretarias de cultura de estados do Nordeste. Apesar de o Encontro ter apontado para o fim do Movimento, em Porto Alegre e em Natal as Regionais do Redemoinho seguem reunindo grupos para discutir a realidade do teatro nestes locais e dando continuidade às lutas na busca de políticas efetivamente públicas para as artes cênicas.

O segundo manifesto, a Carta aberta ao Ministério da Cultura, é assinado pelo Movimento 27 de Março – que surgiu em 2008 a partir de uma mobilização dos grupos e companhias teatrais de São Paulo – e tem como foco a falta de políticas públicas para o teatro no governo Lula. Esse movimento é consequência de uma intensa mobilização dos artistas de teatro de São Paulo que iniciou há dez anos com o Movimento Arte Contra a Barbárie e teve como principal resultado a aprovação da Lei de Fomento ao Teatro Para a Cidade de SP.

O terceiro manifesto é assinado pelo Redemoinho RS – Movimento dos Grupos de Investigação Cênica de Porto Alegre e tem em vista a falta de políticas públicas para as artes cênicas no estado do Rio Grande do Sul. Desde 2005, uma das principais lutas dos grupos de teatro e dança de Porto Alegre tem sido a aprovação de uma lei municipal que garanta a continuidade de seu fazer artístico nos moldes da Lei de Fomento de SP. Porém, no dia mundial do teatro deste ano, os grupos optaram por focar sua manifestação contra o imobilismo e a inoperância da Secretaria de Estado da Cultura do RS, a Sedac. Sua atual gestão tornou o financiamento via Lei de Incentivo o único modelo de transferência de recursos públicos para a cultura no RS.

O último manifesto, a Carta de Arcozelo, é assinado pela Rede Brasileira de Teatro de Rua e visa, além de políticas culturais públicas com investimento direto do Estado nos âmbitos federais, estaduais e municipais, um reconhecimento das especificidades exigidas pelo Teatro de Rua. A prática tem mostrado que o Teatro de Rua continua com um caráter marginal, exigindo uma forma de produção diferenciada dos espaços fechados. A RBTR busca, então, reafirmar o Teatro de Rua como símbolo de resistência artística. Se o trabalho de grupo afirmou-se como uma oposição à mercantilização da cultura, o Teatro de Rua aparece como a face mais crítica dessa oposição, pois ao colocar-se no espaço aberto, numa relação direta com o espectador, rompe com o sistema hegemônico vigente.

CARTA DE SALVADOR

O Movimento Redemoinho, que une grupos teatrais de 14 estados do país, tem participado do intenso debate que ocorre há anos sobre a reformulação das políticas públicas para a área cultural. Nesse período, o movimento, na contramão de propostas de ação pública baseadas em renúncia fiscal, chegou a formular um projeto de fomento – o Prêmio Teatro Brasileiro – que prevê não apenas a manutenção de trabalhos continuados, mas a produção e a circulação de espetáculos, através de verbas do orçamento da União.

Em paralelo, através de documentos públicos, discussões e artigos de jornal, o Redemoinho reafirmou seu interesse em trabalhar a favor da construção de ações públicas que sejam capazes de desprivatizar e desmercantilizar os processos culturais tais como ocorrem no país hoje.

Era nesse sentido que o movimento aguardava com enorme expectativa a proposta de reformulação da Lei Rouanet, uma das principais ferramentas da distorção privatista que rege o trato de recursos públicos para a área cultural.

O projeto apresentado pelo Ministério da Cultura, o chamado Profic, que se apresenta como o substituto do Pronac, sustenta-se sobre as mesmas bases: o Fundo Nacional de Cultura, os patrocínios privados com renúncia fiscal e o Ficart – Fundo de Investimento Cultural e Artístico. A novidade aparente é a tentativa de articular essas instâncias num sistema capaz de controlar aquilo que surge como excesso nas captações e destinações. O que permanece intocado, entretanto, é o fundamento da lei – que não é apenas um excesso, mas uma aberração: a gestão privada de recursos públicos.

O monstro privatista continua a ser alimentado, segundo regras aparentemente mais eficazes e rígidas. Mas a serviço do quê? Os departamentos de marketing continuam a gerir recursos públicos, o governo continua a transferir sua responsabilidade para os gerentes das corporações, a cultura continua a ser tratada como negócio. Diminuir a porcentagem da transferência de recursos, com normas moralizadoras, não muda a natureza da omissão, nem o fundamento privatista do processo. É significativo que o anteprojeto do Profic seja permeado por termos da retórica mercantil: valorização, rendimento, vales, difusão, consumo, sustentabilidade - são expressões que não escondem a lógica empresarial que o anima.

A ideia de um sistema cultural surge conformada pela imagem de um mercado que precisa ser criado, amparado, estimulado ao preço da própria cultura, quando se pretende algo mais do que a forma mercadoria. Diante disso, o movimento Redemoinho não reconhece no Profic uma disposição a enfrentar o verdadeiro problema das políticas públicas para a cultura no país: seu caráter privatista.

No Profic, o Redemoinho reconhece no Fundo Nacional de Cultura a única possibilidade de ação que possa realmente se caracterizar como instrumento de política pública. Nesse sentido, este Movimento pretende ocupar os espaços de discussão sobre o mesmo junto ao MINC e à sociedade. Além disso, o Redemoinho defende uma política pública para a cultura que contemple vários programas (e não a renúncia fiscal como programa único) com recursos orçamentários próprios e regras democráticas estabelecidas em lei como política de Estado.

Não haverá transformação cultural enquanto as ações humanas forem organizadas pela lógica da eficácia mercantil e a cidadania for construída na perspectiva do consumo.

REDEMOINHO
Movimento Brasileiro de Espaços de Criação, Compartilhamento e Pesquisa Teatral
V Encontro Nacional, Salvador, Bahia,
24 de março de 2009.

CARTA ABERTA AO MINISTÉRIO DA CULTURA

Hoje, no Dia Mundial do Teatro, nós, trabalhadores de grupos teatrais de São Paulo organizados no Movimento 27 de Março, somos obrigados a ocupar as dependências da Funarte na cidade. A atitude extrema é provocada pelo falso diálogo proposto pelo governo federal, que teima em nos usar num debate de mão única. Cobramos, ao contrário, o diálogo honesto e democrático que nos tem sido negado.

O governo impõe um único programa: a transferência de recursos públicos para o marketing privado, o que não contempla a cultura mas grandes empresas que não fazem cultura. E se recusa, sistematicamente, a discutir qualquer outra alternativa.

Trocando em miúdos.

O Profic - Programa de Fomento e Incentivo à Cultura, que Vv. Ss. apresentam para discussão como substituto ao Pronac, que já existe, sustenta-se sobre a mesma coisa: Fundo Nacional de Cultura - FNC, patrocínios privados com dinheiro público (o tal incentivo/renúncia fiscal que todos conhecem como Lei Rouanet) e Ficart - Fundo de Investimento Cultural e Artístico.

Ora, o Fundo não é um programa, é um instrumento contábil para a ação dos governos. Já o Ficart (um fundo de aplicação financeira) e o incentivo fiscal destinam-se ao mercado, não à cultura. O escândalo maior está na manutenção da renúncia/incentivo fiscal, a chamada Lei Rouanet, que o governo, empresas e mídia teimam em defender e manter.

O que é a renúncia ou incentivo fiscal? É Imposto de Renda, dinheiro público que o governo entrega aos gerentes de marketing das grandes empresas. Destina-se ao marketing das mesmas e não à cultura. É o discurso que atrela a cultura ao mercado que permite esse desvio absurdo: o dinheiro público vai para o negócio privado que não produz cultura e o governo transfere suas funções para o gerente da grande corporação. Diminuir a porcentagem dessa transferência ou criar normas pretensamente moralizadoras não muda a natureza do roubo e da omissão do governante no exercício de suas obrigações constitucionais. Não se trata de maquiar a Lei Rouanet (incentivo fiscal); trata-se de acabar com ela em nome da cultura, do direito e do interesse público, garantindo-se que o mesmo dinheiro seja aplicado diretamente na cultura de forma pública e democrática.

Assim, dentro do Profic, apenas a renúncia fiscal pode se apresentar como programa, um programa de transferência de recursos públicos para o marketing privado, em nome do incentivo ao mercado. Trata-se, portanto, de um programa único que não vê e não permite outra saída, daí ser totalitário, autoritário, anti-democrático na sua essência.

E é o mesmo e velho programa que teima em mercantilizar, em transformar em mercadoria todas as atividades humanas, inclusive a cultura, a saúde e a educação, por exemplo. Não é por acaso que os mesmos gestores do capital ocupam os lugares chaves na máquina estatal da União, dos Estados e Municípios, coisas que conhecemos bem de perto em nosso Estado e capital, seus pretensos opositores.

E esse discurso único não se impõe apenas à política cultural. É ele que confunde uma política para a agricultura com dinheiro para o agronegócio; que centra a política urbana na construção habitacional a cargo das grandes construtoras; e outra coisa não fazem os gestores do Banco Central que não seja garantir o lucro dos bancos. Não há saída, não há outra alternativa, os senhores continuam dizendo, mesmo com o mercado falido, com a crise do capital obrigando-os a raspar o Tesouro Público no mundo todo para salvar a tal competência mercantil.

Pois bem, senhores, apesar do mercado, nós existimos. Somos nós que fazemos teatro, mas estamos condenados: não queremos e não podemos fabricar lucros. Não é essa a nossa função, não é esse o papel do teatro ou da cultura. Nós produzimos linguagens, alimentamos o imaginário e sonhos do que muitos chamam de povo ou nação; nós trabalhamos com o humano e a construção da humanidade. E isso não cabe em seu estreito mundo mercantil, em sua Lei Rouanet e seu programa único.

Nós somos a prova de que outro conceito de produtividade existe. Os senhores continuarão a tratar o Estado e a coisa pública apenas como assuntos privados e mercantis? Continuarão a negar nosso trabalho e existência? Continuarão a negar a arte ou a cultura que não se resumem a produtos de consumo?

Por isso, além do FNC, exigimos uma política pública para a cultura que contemple vários programas (e não um único discurso mercantil), com recursos orçamentários e regras democráticas, estabelecidos em lei como política de Estado para que todos os governos cumpram seu papel de Poder Executivo.

É esse diálogo que os Senhores se negam, sistematicamente, a fazer enquanto se dizem abertos ao debate. Debate do quê? Do incentivo fiscal. Mas nos recusamos a compartilhar qualquer discussão para maquiar a fraude chamada Lei Rouanet.

Queremos discutir o Fundo. Mas queremos, também, discutir outros programas e oferecemos, novamente, o projeto de criação do Prêmio Teatro Brasileiro como um ponto de partida. Os Senhores estão abertos a este diálogo?

Movimento 27 de Março
São Paulo, Dia Mundial do Teatro e do Circo

ABAIXO O IMOBILISMO E A INOPERÂNCIA DA SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA DO RS

POR UMA POLÍTICA PÚBLICA DE AÇÃO CULTURAL

O movimento Redemoinho RS se propõe a travar as seguintes lutas:

Pela criação de condições sociais, políticas e econômicas para construção de um país que alimente a utopia de uma sociedade na qual a arte e a cultura sejam compreendidas como afirmação da vida e direito universal.

Pelo direito de produzir teatro entendido não como veículo de marketing institucional nem como um instrumento de pseudo-inclusão social, mas como elaboração, na esfera do simbólico, do nosso depoimento crítico sobre a experiência de viver numa sociedade em que a cultura é mercadoria a serviço da dominação e por isso tem a função de alimentar os valores da concorrência, da acumulação ou concentração de renda, do preconceito e da exclusão.

Pelo reconhecimento, por parte do Estado do direito à cultura entendida como exercício crítico da cidadania e, consequentemente, do nosso direito de criar um teatro que corresponda a esta definição.

O Governo do Estado do Rio Grande do Sul vem se omitindo de suas obrigações constitucionais para com a Cultura há muitos anos. Desde que a Lei de Incentivo à Cultura – RS foi criada, a gestão dos recursos públicos destinados à área cultural tem sido delegada às empresas patrocinadoras, que utilizam como critério o potencial de marketing dos projetos e não sua relevância artística e social. Durante a gestão da atual Secretária de Cultura, Mônica Leal – e consequentemente, do Governo de Yeda Crusius – o financiamento via LIC, que é excludente, antidemocrático e privilegia o agenciamento cultural, tornou-se o único modelo de transferência de recursos públicos para a cultura no RS. Ao considerarmos que a Política Cultural do RS está privatizada, exigimos que o Estado retome suas responsabilidades na formulação e execução de políticas realmente públicas para a Cultura.

NOSSAS REIVINDICAÇÕES

Nossas experiências de pesquisa, criação e compartilhamento de processos teatrais necessitam de espaços autônomos nos quais os grupos possam melhor desempenhar a sua função social de prover o imaginário de bens simbólicos que favoreçam a construção da cidadania e a criação de uma democracia de fato no Brasil.

Para fazer frente a esta necessidade reivindicamos um PROGRAMA ESTADUAL DE CESSÃO, GESTÃO E CONSOLIDAÇÃO DE ESPAÇOS PARA O TEATRO DE GRUPO. Este programa visa: a ocupação e revitalização de espaços públicos ociosos; a revisão do conceito de gestão de espaços públicos existente; a construção de novos espaços teatrais em terrenos públicos ou em terrenos privados em parceria com o poder público; a criação de políticas públicas para os teatros e ou sedes de grupos já existentes que cumprem a função cultural que nós especificamos; a criação de linhas de crédito e isenção de impostos para a aquisição, construção, reforma, manutenção e equipagem de espaços teatrais.

O trabalho na área das artes cênicas necessita ainda da criação de um PROGRAMA ESPECIAL DE CIRCULAÇÃO / INTERIORIZAÇÃO DA CULTURA que, ao invés de dar prioridade aos aspectos quantitativos da circulação de produtos, vise ao intercâmbio e compartilhamento de processos artísticos, de formação e pesquisa. Esta concepção diferenciada de circulação reafirma a necessidade dos espaços autônomos.

Exigimos o lançamento de editais dos prêmios IEACEN: Prêmio de Auxílio-Montagem do Teatro de Arena e Prêmio de Incentivo às Artes Cênicas - Teatro e Dança; assim como a implantação do Fundo de Apoio à Cultura do Rio Grande do Sul – FAC (Lei 11.706-01, regulamentada pelo Decreto 41.550-02).

Exigimos também que a gestão da SECRETARIA DO ESTADO DA CULTURA seja transparente, democrática e pautada por critérios que contemplem a diversidade cultural, sobretudo as práticas que se caracterizem por processos continuados.

Afirmamos a necessidade urgente de que a valorização da Cultura se expresse na aplicação de no mínimo 1,5 por cento do orçamento estadual em políticas culturais no RS.

Porto Alegre, 27 de março de 2009.

Manifestação Acorda Mônica! do Redemoinho RS - Mov. dos Grupos de Investigação Cênica de Porto Alegre em frente à Sedac no dia 27 de março - Dia Mundial do Teatro

CARTA DE ARCOZELO

A Rede Brasileira de Teatro de rua reunida na Aldeia de Arcozelo, Paty do Alferes, Rio de janeiro, após 509 anos de domínio ideológico, resgatando a importância histórica e, inspirada no sonho do saudoso Paschoal Carlos Magno, vem afirmar por meio deste documento a luta pela possibilidade de uma nova ordem, por um mundo socialmente mais justo.

Nos dias 20, 21 e 22 de abril de 2009, no seu 5º encontro, a Rede reafirma sua missão: de lutar por políticas públicas culturais com investimento direto do Estado em todas as instâncias: Municípios, Estados e União, para garantir o direito à produção e o acesso aos bens culturais a todos os cidadãos brasileiros.

A Rede Brasileira de Teatro de Rua criada em março de 2007, em Salvador/BA, é um espaço físico e virtual de organização horizontal, sem hierarquia, democrático e inclusivo. Todos os artistas-trabalhadores e grupos pertencentes a ela podem e devem ser seus articuladores para, assim, ampliar e capilarizar, cada vez mais, suas ações e pensamentos.

O intercâmbio da Rede Brasileira de Teatro de Rua ocorre de forma presencial e virtual, entretanto toda e qualquer deliberação é feita nos encontros presenciais, sendo que seus membros farão, ao menos, dois encontros anuais. Os articuladores de todos os Estados, bem como os coletivos regionais, deverão se organizar para participarem dos Encontros.

Os articuladores da REDE BRASILEIRA DE TEATRO DE RUA dos estados do AC, AL, CE, BA, ES, GO, MA, MG, PA, PR, RJ, RR, RN, RO, RS e SP, com o objetivo de construir políticas públicas culturais mais democráticas e inclusivas, defendem:

- A representação do teatro de rua, nos Colegiados Setoriais e Conselhos das instâncias municipal, estadual e federal;
- A aprovação e regulamentação imediata da PEC 150/03, que vincula para a cultura, o mínimo de 2% no orçamento da União, 1,5% no orçamento dos Estados e Distrito Federal e 1% no orçamento dos Municípios;
- O direito à indicação de representantes do teatro de rua nas comissões dos editais públicos;
- A extinção da Lei Rouanet e de qualquer mecanismo de financiamento que utilize a renúncia fiscal, por compreendermos que a utilização da verba pública deve se dar através do financiamento direto do Estado, por meio de programas e editais em forma de prêmios elaborados pelos segmentos organizados da sociedade. Para tanto em apoio ao movimento 27 de março sugerimos modificações no PROFIC;
- A criação de um programa específico que contemple: produção, circulação, formação, registro, documentação, manutenção e pesquisa para o teatro de rua;
- Que os espaços públicos (ruas, praças e parques, entre outros), sejam considerados equipamentos culturais e assim contemplados na elaboração de editais de políticas públicas e no Plano Nacional de Cultura;
- A extinção de toda e qualquer cobrança de taxas, bem como a desburocratização para as apresentações de teatro de rua garantindo assim o direito de ir e vir e a livre expressão artística;
- Queremos construir uma política de Estado em contraponto a políticas de eventos que o mercado vem nos impingindo. As iniciativas de governo em criar editais para as artes devem ser transformados em leis para a garantia de sua continuidade.

O Teatro de rua é um símbolo de resistência artística, comunicador e gerador de sentido, além de ser propositor de novas razões no uso dos espaços públicos abertos. Assim, instituímos o dia 27 de março, dia mundial de teatro e circo, como o dia de mobilização nacional por políticas públicas e conclamamos os artistas-trabalhadores e a população brasileira a lutarem pelo direito à cultura e a vida.

"O país se apresenta pelo teatro que representa" (Paschoal Carlos Magno)

22 de abril de 2009
Aldeia de Arcozelo, Paty do Alferes, Rio de Janeiro
Rede Brasileira de Teatro de Rua

Manifestação Acorda Mônica!
do Redemoinho RS - Mov. dos Grupos de Investigação Cênica de Porto Alegre,
no dia 27 de março - Dia Mundial do Teatro

Clélio Cardoso como o Homem no Elevador no espetáculo de Teatro de Vivência A Missão (Lembrança de Uma Revolução)

MISSÃO CUMPRIDA

PUBLICADA EM 22/01/2009 NA QUESTÃO DE CRÍTICA
REVISTA ELETRÔNICA DE CRÍTICAS E ESTUDOS TEATRAIS
WWW.QUESTAODECRITICA.COM.BR

CRÍTICA DA PEÇA A MISSÃO (LEMBRANÇA DE UMA REVOLUÇÃO)

Edelcio Mostaço*

A **Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz**, de Porto Alegre, está completando 30 anos de vida, ao longo dos quais construiu uma elogiável folha de serviços prestados ao teatro gaúcho e brasileiro, uma referência histórica e cultural que não pode ser ignorada. Em função das dificuldades de locomoção e da pouca projeção propiciada pela mídia sulista em relação ao resto do país, a Tribo padece de pouca divulgação junto ao grande público brasileiro.

As comemorações em torno da data significativa envolvem várias manifestações. Entre elas é a volta ao cartaz, para encerramento de sua temporada, do espetáculo A Missão, baseado em Heiner Müller, com apresentações no mês de dezembro de 2008. A estreia de O Amargo Santo da Purificação, criação coletiva baseada em poemas de Carlos Marighella, espetáculo de rua destinado às praças e logradouros de intenso afluxo de transeuntes da capital, além do interior e cidades brasileiras. E, completando o quadro, apresentações das oficinas de trabalho que a Tribo mantém nos bairros pobres da cidade, a terceira frente de atuação que a caracteriza como celeiro de reprodução de suas técnicas e iniciativas. Ou seja, um investimento nos três braços que saem desse corpo múltiplo, pensado e agido como um coletivo de trabalho cênico.

Esse conjunto de atividades encerra um ciclo. A Tribo foi desalojada de sua antiga sede e ganhou do poder municipal um terreno para a construção de um novo território cênico, coisa que, segundo alguns, tornou-se um "presente de grego", pois implicará na construção de um novo edifício - o que não será tarefa nada fácil para um coletivo artístico que vive às duras penas. Mas coragem não falta aos atuadores e, sem dúvida, eles saberão contornar criativamente essa nova situação.

Não tem sido outra, aliás, sua história, iniciada em 1978, tendo à frente Paulo Flores, o último remanescente do grupo fundador original, líder que projetou a equipe ao longo desse tempo e contribuiu em modo decisivo para a arquitetura do projeto sócio-cultural que a caracteriza: ser um laboratório para a imaginação social.

Montagens como As Domésticas (1985), Fim de Partida (1986), Ostal (1987), Antígona, ritos de paixão e morte (1990), Missa para atores e público sobre a paixão e o nascimento do Dr. Fausto de acordo com o espírito de nosso tempo (1994) foram espetáculos de sala e vivência que representam alguns dos trunfos do grupo em sua trajetória; ao lado de algumas bem sucedidas realizações para a rua, como A Visita do Presidenciável (1984), A Exceção e a Regra (1987/1998), Dança da Conquista (1993), Independência ou Morte (1995) e A Saga de Canudos (2000).

Nos últimos tempos a Tribo tem se voltado para Heiner Müller com as montagens de Hamlet Máquina (1999), Kassandra in process (2002), adaptação do romance de Christa Wolf construída sob o patrocínio estético do autor alemão, e A Missão (2006), culminando um ciclo que pensa sobre o futuro e avalia os desastres do presente.

O Horror, o Caos

"Uma função do drama é a evocação dos mortos - o diálogo com os mortos não deve se romper até que eles tornem conhecida a parcela de futuro que está enterrada com eles" declarou Heiner Müller a propósito de seu teatro que, em A Missão, efetua um longo interdiscurso com várias revoluções: a Francesa de 1789, sua sequência e consequência no Haiti, aquela russa de 1917, e aquela alemã de 1953, quando operários insurretos foram duramente reprimidos pelos tanques soviéticos. Com sua ácida ironia, Müller não evoca apenas fatos históricos, mas formas dramáticas datadas para com elas estabelecer um diálogo artístico. Desse modo, são reconhecíveis em seu texto alguns contrapontos em relação à A Morte de Danton, de Büchner, O Sol Sobre a Forca, romance de Anna Seghers, e a peça didática A Medida, de Brecht.

Esse material dramático multiforme serve ao autor como campo de pesquisa para a elaboração de seu texto, o que o torna um legítimo espécime da pós-modernidade, adquirindo os contornos daquela escritura pós-dramática evocada por Hans-Thies Lehmann como característica de nosso tempo.

São vozes múltiplas as ouvidas em cena, sem um eixo norteador ou um viés cartesiano orientando a apreensão dos sentidos, o que torna o espetáculo do Ói Nóis uma coleção de fontes discursivas e personagens em ação, espaços variados e dimensões temporais que, sobrepostas e nunca amalgamadas, deixam reconhecíveis as camadas que lhe serviram como arquitetura.

Debuisson, o médico intelectual incumbido pelo Diretório de seguir para o Haiti e lá promover a revolta entre os escravos, é apresentado como um habitante do gulag soviético, confinamento que o stalinismo forjou para livrar-se de dissidentes incômodos. Mas que servem, nesse momento, para os fins pretendidos e por isso são resgatados das masmorras. Ao lado do camponês Galloudec e do negro Sasportas, os três cruzam o Atlântico com a missão de globalizarem a nova ordem criada naquele final de século XVIII. Há, no princípio, um confronto visceral entre civilizações: uma branca e regida pelos princípios da racionalidade e outra negra, obediente às diretrizes cósmicas míticas, o que torna a aproximação entre as facções um agudo campo de desentendimentos e um diálogo de surdos. Mas fatores subjetivos igualmente turvam a convivência, uma vez que cada um, a seu modo e segundo as conveniências, se posiciona diante do caos aberto com a suspensão de todas as ordens então conhecidas. A Revolução, afinal, é total ou não é nada...

Espetáculo de vivência, a criação do Ói Nóis investe fundo nas experiências a que o público é convidado a partilhar. Cada cena ocorre num espaço diferente, dentro do grande labirinto em que o galpão de trabalho foi transformado. O público se espreme em corredores ou se espalha em grandes nichos, se toca, sente no ar aromas diversos, degusta frutas, sons e movimentos incomuns a uma realização cênica,

Público passando pela ponte pênsil do cenário de A Missão (Lembrança de Uma Revolução)

tornando sua presença muito mais que aquela vislumbrada com uma mera ida ao teatro. Ali se partilha – atuadores e público – uma experiência social única, propiciada pelos eflúvios da ficção teatral. Tudo é ou parece ser mais do que é, ao mesmo tempo em que são visíveis os recursos miméticos e de dissimulação, tornando o jogo da teatralidade muito mais intenso e dinâmico.

Laboratório da imaginação social, tal é o desígnio pretendido por Müller com suas criações; coisa que, como noutra metáfora deslindada por Deleuze/Guattari, explicitada como máquina de guerra - espaço liso, encontra nesse espetáculo uma exemplar concretização. Explicando melhor: para os autores franceses, uma das formas consequentes de agenciamento social dá-se através do nomadismo, uma linha de fuga que aponta novos percursos, uma desterritorialização que pode propiciar efetivamente a experiência do novo. Onde o liso opõe-se às veredas e alamedas que o antigo relevo não deixava perceber.

Se aquelas distintas facetas das revoluções são multiplicadas como num caleidoscópio que as ajunta sem propiciar ligaduras, também imagens dispersas de outras montagens anteriores do grupo são devidamente glosadas nessa encenação, aumentando o plano do interdiscurso. É nesse sentido que o Ói Nóis cumpre sua missão, fazendo da História não uma sucessão de datas, eventos e biografias, mas uma experiência radicada no cotidiano, no íntimo de cada espectador, que sente a duração entrar e sair pelos poros.

Efeitos de Dioniso, certamente, esse deus nômade que patrocina trânsitos e deslocamentos.

***Edelcio Mostaço** é professor universitário na UDESC, crítico e ensaísta.

CRÍTICA

MISSÃO CUMPRIDA

Paulo Flores como Debuisson e Carla Moura e Luana Fernandes como escravas no espetáculo de Teatro de Vivência A Missão (Lembrança de Uma Revolução)

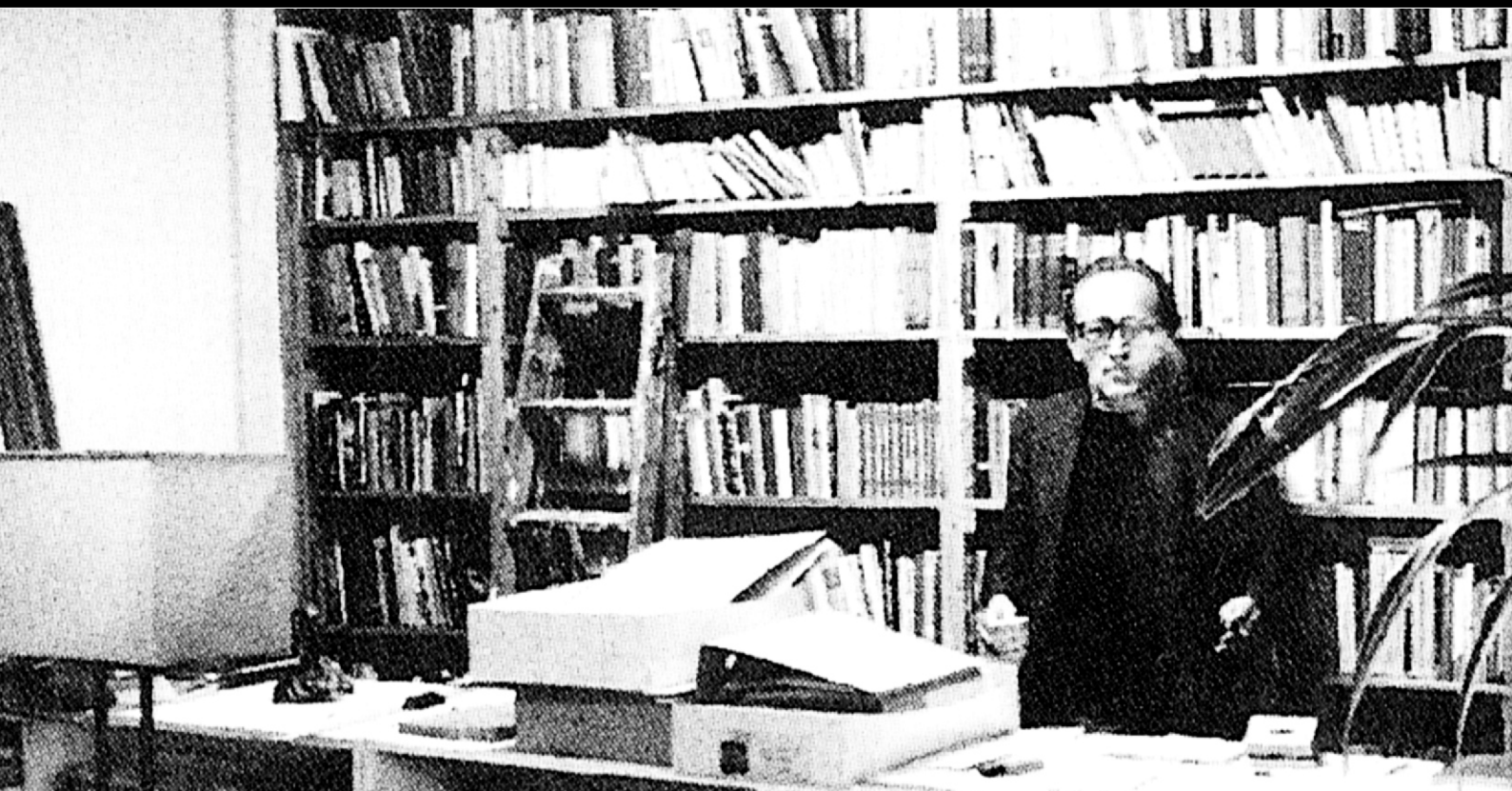
O PAI

*Heiner Müller (9 de janeiro de 1929 - 30 de dezembro de 1995)

Em 31 de janeiro de 1933, às 4 da manhã, meu pai, funcionário do Partido Social Democrata da Alemanha (SPD), foi arrancado da cama e preso. Eu acordei, o céu atrás da janela era negro. Ruído de vozes e passos. Ali ao lado livros eram atirados no chão. Eu ouvia a voz de meu pai, mais clara que as vozes estranhas. Saí da cama e fui até a porta. Pela fresta da porta vi um homem batendo na cara de meu pai. Sentindo frio, o cobertor puxado até o queixo, eu jazia na cama quando a porta foi aberta. Na porta estava meu pai, atrás dele os estranhos, grandes, em uniformes marrons. Eram três. Um deles segurava a porta com a mão. Meu pai tinha a luz às costas, eu não podia ver seu rosto. Ouvi ele chamar meu nome baixinho. Não respondi e fiquei deitado bem quieto. Então meu pai disse: ele está dormindo. A porta foi fechada. Ouvi que o levavam embora, então os passos curtos de minha mãe, que voltava sozinha.

2 Meus amigos, filhos de um pequeno funcionário, declararam após a prisão de meu pai que não podiam mais brincar comigo. Era uma tarde. Havia neve nos buracos da rua, soprava um vento frio. Achei meus amigos no pátio do armazém de ferramentas, sentados em toras de madeira. Eles brincavam com soldados de chumbo. Por trás da porta eu tinha escutado como eles faziam o trovão de canhões. Quando entrei, emudeceram e olharam-se entre si. Então continuaram brincando. Haviam colocado os soldados de chumbo em fileiras de batalha opostas e rolavam alternadamente bolinhas de gude contra o fronte adversário. Ao mesmo tempo, faziam o trovão dos canhões. Tratavam-se de Senhor General e berravam triunfantes um para o outro as cifras de baixas após cada disparo. Os soldados morriam como moscas. A luta era por um pudim. Um dos generais por fim não tinha mais soldados, seu exército inteiro estava no chão. Com isso foi definido o vencedor. Os mortos voaram, amigos e inimigos misturados, junto com os sobreviventes, para dentro da caixa de papelão. Os generais se ergueram. Eles iam agora tomar o lanche, disse o vencedor, e eu não podia vir junto, eles não podiam mais brincar comigo porque meu pai era um criminoso. Minha mãe havia me dito quem eram os criminosos. Mas também, que não era bom mencioná-los. Portanto eu não disse aos meus amigos. Eles o descobriram, doze anos mais tarde, enviados para o fogo por grandes generais, sob o trovão de inumeráveis canhões de verdade, nas pavorosas batalhas finais da Segunda Guerra Mundial, matando e morrendo.

3 Um ano após a prisão de meu pai, minha mãe recebeu permissão de visitá-lo no campo de prisioneiros. Fomos com o trem do ramal até a estação final. A estrada corria por curvas montanha acima, passava por uma serraria com o cheiro de madeira fresca. Do topo plano da montanha partia o trajeto até o campo de prisioneiros. Os campos pelo caminho jaziam sem cultivar. Ficamos parados então diante do portão com arame farpado, até que trouxeram meu pai. Através do arame eu o vi chegar pela rua do campo de prisioneiros, coberta de cascalho. Caminhou mais devagar à medida que foi se aproximando. As roupas de prisioneiro eram muito grandes para ele, de modo que ele parecia muito pequeno. O portão não foi aberto. Ele não podia nos dar a mão através do espesso arame farpado. Eu tinha que me colar junto ao portão para poder ver bem seu rosto magro. Estava muito pálido. Não posso me lembrar do que se conversou. Atrás de meu pai com rosto rosado e redondo estava o sentinela armado.

Heiner Müller

Queria que meu pai tivesse
sido um tubarão
Que tivesse despedaçado quarenta baleeiros
(E eu teria aprendido a nadar
em seu sangue)
Minha mãe uma baleia azul
Meu nome Lautréamont
Morto em Paris 1871 desconhecido

4 Minha mãe, por ser mulher dele, não conseguia nenhum trabalho. Assim, ela aceitou a oferta de um industrial que até 1932 fora membro do Partido Social Democrata. Eu tinha a permissão de almoçar à sua mesa. Assim, todo meio-dia eu me encostava contra o portão de ferro da casa do benfeitor, subia a larga escada de pedra até o primeiro piso, apertava tremendo o botão branco da campainha, era levado por uma moça de avental branco até a sala de jantar e colocado pela mulher do industrial na grande mesa, sob um quadro que apresentava um javali tombando no chão e cães que caíam sobre ele. Rodeado pelas imponentes figuras dos anfitriões, eu comia sem levantar os olhos. Eram simpáticos comigo, informavam-se de meu pai, davam-me doces e deixavam eu passar a mão no seu cão: ele era gordo e fedia. Só tive que comer na cozinha uma vez, quando vieram convidados que se escandalizariam com a minha presença. Quando, pela última vez, eu me encostei no portão de ferro, chovia. Eu ouvia a chuva caindo enquanto subia a escada de pedra. O homem não estava à mesa. Estava numa viagem de caça. Havia bolinhos de batata com carne de vaca e rabanete. Enquanto eu comia escutava a chuva. O último pedaço de bolinho de batata partiu-se em dois em meu garfo e caiu no tapete. A mulher percebeu e olhou para mim. No mesmo instante escutei na rua um barulho de carro, então, em frente à casa, freios e um grito. Vi a mulher indo até a janela e desabalando pra fora da sala. Corri até a janela. No meio da rua, ao lado de seu carro e diante da mulher que tinha atropelado, estava o industrial. Quando saí da sala para o corredor, ela foi trazida para dentro por dois empregados e colocada no chão; eu podia ver seu rosto, a boca desfigurada, de onde corria sangue. Então veio outro empregado com a caça, lebres e perdizes, que colocou igualmente no chão, longe o bastante da mulher ensangüentada. Senti o rabanete me subindo no estômago. Na escada de pedra havia sangue. Eu ainda não havia alcançado o portão de ferro quando vomitei.

Heiner Müller em sua sala de trabalho em 1988

5 Meu pai foi libertado, sob a condição de não aparecer no distrito em que residia. Foi em 1934, no inverno. A duas horas de caminhada do vilarejo, em plena estrada rural, coberta de neve, esperávamos por ele. Minha mãe tinha uma trouxa sob o braço, o sobretudo dele. Ele veio, beijou a mim e a mãe, vestiu o sobretudo e voltou pela estrada em meio à neve, curvado, como se o sobretudo lhe pesasse. Ficamos ali parados no estrada e o seguimos com os olhos. Com o ar frio podia-se ver bem longe. Eu tinha cinco anos.

6 Como meu pai estava desempregado, minha mãe trabalhava novamente como costureira. A fábrica ficava a duas horas de caminhada do vilarejo, no qual tínhamos um quarto num sótão. A casa pertencia aos pais de meu pai. Uma vez minha mãe me levou junto até a cidade, na caixa econômica. Em um guichê ela pagou três marcos. O homem no guichê olhou para baixo, sorriu para mim e disse que agora eu era um homem rico. Deu então a caderneta à minha mãe. Ela mostrou-me meu nome na primeira página. Quando saíamos, vi um homem ao nosso lado enfiando um

grosso maço de cédulas no bolso do casaco. Minha avó estava na cozinha junto ao fogão quando eu lhe mostrei a caderneta. Ela leu o valor e riu. Três marcos, disse ela e atirou um grande pedaço de manteiga na frigideira. Colocou a frigideira sobre o fogão. Sim, disse eu, e observei como a manteiga se derretia. Ela cortou um segundo pedaço menor de manteiga e o acrescentou. Como meu pai era contra Hitler, eu deveria comer margarina. Tirou batatas de um tacho, cortou-as em fatias e deixou-as cair na gordura fervente. Um salpico caiu na caderneta em minha mão. Ela não ia comer margarina nenhuma, disse ela, e ainda: o Hitler nos dá manteiga. Ela tinha cinco filhos. Os três mais moços tombaram no Volga, na guerra de Hitler por petróleo e trigo. Eu estava junto quando ela recebeu o primeiro comunicado de falecimento. Escutei os seus gritos.

7 Quando Hitler mandou construir as auto-estradas, tinha que se escrever redações sobre o grande projeto nas escolas alemãs. Havia prêmios instituídos para as melhores. Eu disse isso ao meu pai quando cheguei da escola. Ele disse: você não precisa de prêmio nenhum, porém duas horas depois: você tem que fazer um esforço. Ele estava de pé junto ao fogão, quebrou um ovo na frigideira, então, já hesitando, um segundo e por fim, após olhar e segurar na mão por longo tempo, o terceiro. Dá uma boa comida, disse ele. Comíamos e meu pai disse: você tem que escrever que está feliz por Hitler construir as auto-estradas. Pois com certeza meu pai também vai ganhar trabalho de novo, depois de tanto tempo desempregado. Você tem que escrever isso. Depois de comer ele me ajudou a escrever a redação assim. Então fui brincar.

8 Treze anos mais tarde, morávamos em uma cidade maior em Mecklemburgo, uma baronesa estava sentada à nossa mesa, viúva de um general executado após o mal-sucedido atentado de 20 de julho de 1944 contra Hitler, e pediu a meu pai, funcionário do recém-reconstituído Partido Social Democrata, ajuda contra a reforma agrária. Ele prometeu ajudá-la.

9 Em 1951 meu pai, para manter-se fora da luta de classes, passou para o setor americano através da Potsdamer Platz em Berlim. Minha mãe o havia acompanhado até Berlim, eu estava sozinho em casa. Estava sentado junto à estante de livros e lia poemas. Lá fora chovia, enquanto lia eu escutava a chuva. Pus o volume de poemas de lado, vesti casaco e sobretudo, fechei a casa e caminhei na chuva para o outro lado da cidade. Achei uma hospedaria com um salão de baile. Ouvi de longe o barulho. Quando cheguei na porta do salão, anunciaram uma pausa. Assim, entrei no restaurante. Numa das mesas menores estava sentada uma mulher sozinha e bebia cerveja. Sentei-me ao lado dela e pedi aguardente. Bebemos. Após o quarto copo, toquei o seio dela e disse que ela tinha um lindo cabelo. Como ela sorriu amável, pedi mais aguardente. Ali ao lado no salão de baile a música tinha recomeçado, retumbava a bateria, gemiam os saxofones, berravam os violinos. Comprimi dentes e lábios sobre a boca da mulher. Então paguei. Quando pisamos na rua a chuva tinha cessado. A lua pairava branca no céu e espalhava uma luz fria. Fomos calados pelo caminho. No rosto da mulher havia um sorriso fixo quando ela se despiu sem cerimônia ao lado da cama de casal no quarto de meus pais. Após a cópula dei a ela cigarros ou chocolate. À minha pergunta, mais bem por cortesia: quando nos vemos de novo? ela respondeu com: quando assim se desejar, e quase se curvou diante de mim, quer dizer diante da posição que ela acreditava meu pai ainda ter. Ele encontrou sua paz, anos depois, numa cidadezinha de Baden, pagando aposentadorias a assassinos de trabalhadores e viúvas de assassinos de trabalhadores.

10 Eu o vi pela última vez na ala de isolamento de um hospital em Charlottenburg. Fui com o trem urbano até Charlottenburg[1] , desci por uma rua larga, passando por ruínas e esqueletos de construções, no hospital fui levado por um longo e claro corredor até a porta de vidro do isolamento. Tocaram uma campainha. Por trás do vidro apareceu uma enfermeira, apenas fez que sim com a cabeça quando perguntei por meu pai, desceu todo o longo corredor e sumiu num dos últimos quartos. Então veio meu pai. Parecia pequeno no pijama listrado, que era muito grande para ele. Suas pantufas se arrastavam frouxas pelos ladrilhos. Ficamos em pé, entre nós o vidro, e nos olhamos. Seu rosto magro estava pálido. Tínhamos que falar erguendo a voz. Ele chamou a enfermeira. Ela veio, balançou a cabeça e se foi. Ele deixou cair os braços olhou para mim pelo vidro e calou. Ouvi uma criança berrando num dos quartos de doentes. Quando fui embora, vi-o em pé atrás da porta de vidro e acenava. Na luz que caía pela grande janela no final do corredor ele parecia velho. O trem corria rápido, passando por escombros e pátios de construções. Lá fora o cinza cor de ferro da luz do dia de outubro.

1958

Texto extraído do livro: Müller, Heiner. **Material**. Reclamverlag, Lepzig, 1990.
Trad. Alexandre Krug (2008).

[1] Bairro de Berlim. N. T.

Heiner Müller com Paul Dessau e Ruth Berghaus
num ensaio no Staatsoper Berlim em 1969

SANGUE NA SAPATILHA OU O ENIGMA DA LIBERDADE

para Pina Bausch

De criança, brincávamos de esconde-esconde.
Ainda se lembra de nossos jogos?
Todos se escondem, um espera
O rosto contra uma árvore ou parede
As mãos sobre os olhos, até que o último
Encontre seu lugar, e quem for descoberto
Tem de correr do pegador.
Se chegar primeiro na árvore, está livre.
Se não fica parado no lugar
Como se bater a mão numa árvore ou parede
O pregasse ao chão como pedra sepulcral
Ele não pode se mover até que o último
Seja encontrado. E às vezes o último
Por estar tão bem escondido, não é encontrado.
Então todos esperam, petrificados
Cada qual seu próprio monumento, pelo último.
E às vezes acontece morrer um.
Seu esconderijo não é encontrado, não há
Fome que o faça escapar de sua morte
Aquela que o encontrou fora da fila
Os mortos não tem mais fome.
Então não há ressurreição. O pegador
Revirou cada pedra quatro vezes.
Agora só pode esperar, o rosto
Contra a árvore ou parede
As mãos sobre os olhos, até que o mundo
Tenha passado por ele. Você percebe seu andar.
Ponha suas mãos sobre os olhos, irmão.
Os outros, que o pegador pregou ao chão
Ao bater a mão numa árvore ou parede não correram
Depressa de seu esconderijo que não era bem seguro,
Eles agora não têm mais sobre seus olhos as mãos,
Não mais podem se mover e também os olhos não podem fechar
De acordo com a regra de jogo.
Como pedras no cemitério esperam eles
Com os olhos abertos para o último olhar...

Heiner Müller
Tradução Ingrid Dormien Koudela

TRIBO DE ATUADORES ÓI NÓIS AQUI TRAVEIZ

O Ói Nóis Aqui Traveiz vem desenvolvendo sistematicamente, projetos nas áreas de Criação, Compartilhamento, Formação e Memória. Confira!

CRIAÇÃO

Teatro de Rua

Apresenta o espetáculo de teatro de rua **O Amargo Santo da Purificação - Uma Visão Alegórica e Barroca da Vida, Paixão e Morte do Revolucionário Carlos Marighella** da Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz. A encenação conta a história de Marighella, herói popular, que lutou contra as ditaduras do Estado Novo e do Regime Militar, e que os setores dominantes tentaram banir da cena nacional durante décadas. O espetáculo é um painel dos principais acontecimentos que ocorreram no nosso país no século XX.

Teatro de Vivência

A Tribo realizou dentro desta vertente de criação os espetáculos "Aos que virão depois de nós Kassandra in Process" e "A Missão - Lembrança de uma revolução". "Kassandra" a partir da novela de Christha Wolf faz uma reflexão sobre a nossa cultura beligerante que gera guerras imperialistas numa perspectiva que aponta para o feminino e "A Missão" inspirada no texto de Heiner Müller que questiona o papel do intelectual/artista nas transformações sociais de seu tempo. Apresentam ao público o teatro investigativo da Tribo, fundado na pesquisa dramatúrgica, plástica, no estudo da história e da cultura, na experimentação dos recursos teatrais a partir do trabalho autoral do ator.

CONSTRUINDO A TERREIRA DA TRIBO

Em março de 2008 ao completar trinta anos de existência, em pleno desenvolvimento do seu trabalho, a Tribo conquista junto ao poder público municipal o terreno na Rua João Alfredo nº 709, cedido por comodato. Agora segue a luta para a construção da Terreira da Tribo - Cento de Experimentação e Pesquisa Cênica e Escola de Teatro Popular, para isso é fundamental a solidariedade de todos que de alguma forma possam colaborar. O projeto prevê além do espaço para pesquisa teatral que é própria da Tribo, salas de aula, biblioteca e Centro de Referência do Teatro Popular, Sala de exposição, sala de projeção e local para o Acervo da Terreira da Tribo. Participe, este ano de 2009 será fundamental para a consolidação deste espaço que já é referência do teatro gaúcho.

FORMAÇÃO

Escola de Teatro Popular

Oficina para Formação de Atores

A oficina para formação de atores, composta por aulas diárias, teóricas e práticas, com duração de 18 meses, busca através da construção do conhecimento favorecer a emergência do artista competente não apenas no desempenho de seu ofício, mas também preocupado no seu desenvolvimento como cidadão.

Oficina de Teatro de Rua - Arte e Política

A oficina de teatro de rua desenvolve e pesquisa as diversas formas de se abordar o espaço público a fim de viabilizar a sua transformação em espaço de troca e informação.

Oficina de Teatro Livre

A oficina de teatro livre tem a proposta de iniciação teatral a partir de jogos dramáticos, expressão corporal e improvisações, e se desenvolve durante todo o ano sem interrupções, visando estimular o interesse pelo teatro e a busca da descolonização corporal do artista/cidadão.

Todas as oficinas são oferecidas de forma gratuita a todos os interessados.

MEMÓRIA

Ói Nóis Na Memória

Coleção de livros que registra a trajetória estética e política da Tribo e o processo de criação dos seus principais espetáculos. Já foram publicados Aos Que Virão Depois de Nós Kassandra In Process - O Desassombro da Utopia de Valmir Santos, A Utopia em Ação de Rafael Vecchio e Uma Tribo Nômade de Beatriz Britto.

Cavalo Louco Revista de Teatro

Revista semestral que traz reflexões sobre o fazer teatral e os espaços de criação.

DVD "Aos Que Virão Depois de Nós Kassandra In Process - A Criação do Horror"

Em Fase de Organização

Centro de Referência de Teatro Popular

Criação de um centro de documentação sobre teatro, formado por biblioteca e videoteca, aberto ao público em geral.

Acervo da Terreira da Tribo

Criação de um acervo de figurinos, máscaras e adereços utilizados nos últimos espetáculos elaborados pela Terreira da Tribo.

DVD 'A Trajetória da Tribo'

Pesquisa e criação para registrar em DVDs a história da Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz (1978-2009)

COMPARTILHAMENTO

Teatro Como Instrumento de Discussão Social

Oficinas de Teatro com o objetivo de fomentar a organização de grupos culturais nos bairros populares. Para abrir espaço para sensibilização e experiência do fazer teatral, apostando no teatro como instrumento de indagação e conhecimento de si mesmo e do mundo, assim como veículo de formação, informação e transformação social.

1. Oficina Popular de Teatro/Bairro Humaitá
2. Oficina Popular de Teatro/Bairro Bom Jesus
3. Oficina Popular de Teatro/Bairro Restinga
4. Oficina Popular de Teatro/Bairro Partenon
5. Oficina Popular de Teatro/Bairro Parque dos Maias
6. Oficina Popular de Teatro/Bairro Centro - Município de Guaíba
7. Oficina Popular de Teatro/Bairro Belém Velho

Caminho Para Um Teatro Popular

Circuito regular de apresentações de teatro de rua em praças, bairros e vilas populares da cidade, democratizando o espaço da arte, oportunizando vivências e reflexões para um público carente econômica e culturalmente.

Mostra Ói Nóis Aqui Traveiz - Jogos de Aprendizagem

Mostra do processo de trabalho desenvolvido nas Oficinas realizadas na Terreira da Tribo e nos bairros populares.

Seminários e Ciclos de debates sobre Teatro

Encontros com atores, diretores, pesquisadores e professores de teatro para debater questões da cena contemporânea.